SUONI PROGRESSIVI E DINTORNI, CONTAMINAZIONI E ORIZZONTI APERTI

PROG MUSIC

PROG ITALIA

STONEMUSIC.IT

EMERSON LAKE & PALMER

50 ANNI DI TRILOGY

PREMIATA FORNERIA MARCONI
STORIA DI QUEL MAGICO MINUTO

PORCUPINE TREE
A VOLTE RITORNANO

THE DEAR HUNTER
NEW ALBUM

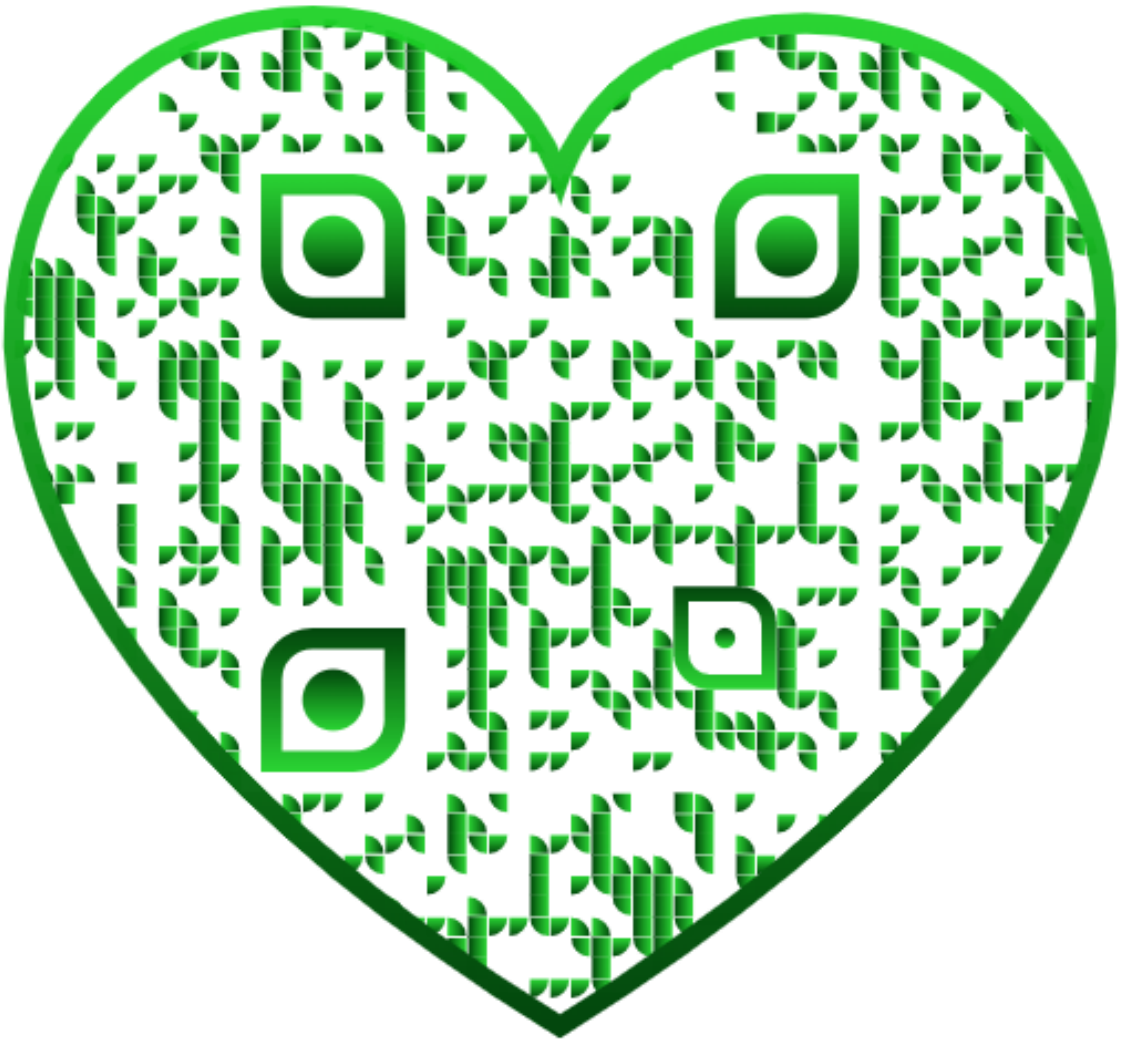
PETER GABRIEL
IL RITMO DEL 1982

BLUE ÖYSTER CULT
DISCOGRAPHY 1972-1988

ITALIAN PROG REWIND • ROBERTO MASOTTI • LA GRAZIA OBLIQUA • PINK FLOYD MONO • ROVERSI/ADAMI/COSENTINO • ALAN WHITE • RANESTRANE • GARYBALDI • BUBBLEMATH

Sprea Editori

TARIFFA R.O.C.: POSTE ITALIANE S.P.A. – SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE – AUT. MBPA/LO – NO/049/A.P./2016 ART. COMMA 1 – S/NA
AUT 17,50 € - BE 16,50 € - LUX 15,20 € - F + PM € 23,50 F + € 25,20 PM - ES 14,20 € - PT (CONT) 15,00 € - CH TEDESCA 17,5 CHF - CH TICINO 16,5 CHF - OLANDA 18,00 €

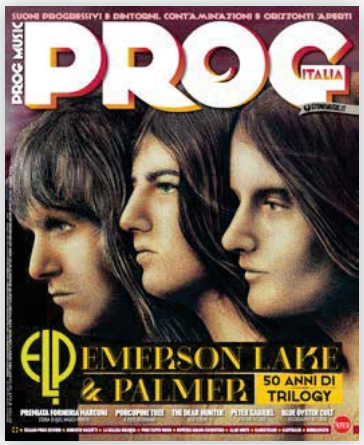


ITALIAN
PROG
REWIND
I VINILI CHE HANNO FATTO LA STORIA
DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO
IN NUOVE EDIZIONI COLORATE E LIMITATE
E ALTRI NUOVI ALBUM IN ARRIVO!
PREMIATA FORNERIA MARCONI
LIVE IN U.S.A.
area
Quella vecchia locanda
L'ISOLA DI NIENTE
RCA
ITALIANA
CARONTE
THE TRIP
SIRIO 2222
IL BALLETTO DI BRONZO
PREMIATA FORNERIA MARCONI
JOHN CAGE
Cheap imitation
perigeo
IL VOLO
Arbeit macht frei
MUSEO ROSENBACH
SONY MUSIC

WELCOME E 43!

F. DESMAELE

La magia del tempo che scorre attraverso il calendario delle uscite di «Prog Italia». Questo è il primo numero del nostro ottavo anno di vita. Scontato ma doveroso un sincero grazie a tutti noi. Rimanere in vita, specialmente in un periodo di disfacimento dell'editoria cartacea, iniziato ben prima della pandemia o della guerra in Ucraina, sarebbe impossibile se non ci fossero persone che ancora hanno un amore profondo e puro per la musica… **NOI!**



Le distribuzioni, nazionali e locali, sono sempre più "incasinate" nei meccanismi di diffusione, perché cambiano anche gli equilibri tra le parti in causa, e le edicole soffrono sempre di più. Per questo motivo chiedo ancora una volta, se possibile, il vostro aiuto.

Sul sito di **Progressivamente** (progressivamente.com) troverete la sezione **edicoleprog**, dove ci sono riportati gli indirizzi delle edicole che sino a qualche tempo fa avevano la rivista, controllate se ci sono alcune che non ce l'hanno più e, sarebbe eccezionale, se manca quella dove lo prendete… insomma dateci tutte le informazioni possibili per mappare le **EDICOLE DI «PROG ITALIA»** e aggiornare questa sezione!!!

Tempo di festival? Le disposizioni in continuo mutamento che affliggono il circuito live, iniziate con il Covid-19, non hanno certo aiutato i concerti, sia al chiuso nei club/teatri che all'aperto nei festival.

Nonostante le difficoltà ci sono stati: **Prog Fest** al Porto Antico di Genova (16 luglio), organizzato come sempre dalla Black Widow Records – **Prog Italian** a Cerea/Verona (11/12 giugno) – **Dal Canonico** a Mola di Bari un festival che è iniziato a maggio e si concluderà il 23 luglio con Patrizio Fariselli e i suoi Area Open Project – **Blackwater's Prog Nights** a Boffalora Ticino/Milano (2/3 luglio)

In arrivo **Porretta Prog** (programma nelle pagine Stonemusic), **Trasimeno Prog**, giunto alla terza edizione con risultati efficaci (26/28 agosto, Rocca Medievale di Castiglione del Lago, oltre alla musica avrà il Music Day, fiera del disco. Info: facebook.com/TrasimenoProg) – **2Days Prog+1** di Veruno, oggi tenuto al campo sportivo di Revislate, che dal 2009 scandisce il nostro primo weekend settembrino (2/4).

E **Progressivamente**? Essendo un free festival nel senso più pieno del termine, senza sponsor e a ingresso libero, tutto è legato a vari punti interrogativi. Come saranno le regole per i live club a settembre? Esisterà ancora il Planet Live Club di Roma, che ci ha ospitato nelle ultime edizioni mettendo tutto a disposizione in modo gratuito? Già, chiunque lavori nel festival partecipa a titolo "free": io, fonici, club, artisti, ufficio stampa, chi mette a disposizione la pubblicità. Tutti. Noi ci saremmo, ma non so se basterà la nostra volontà per realizzarlo… però ci proveremo.

Questo numero è dedicato alla memoria di **Alan White**, batterista degli Yes, e a **Roberto Masotti**, fotografo della "nostra" musica e mio amico. Ci mancherete…

Come sempre la musica degli artisti presenti in questo numero la potete trovare sul mio canale Spotify.

Buon ascolto.
Guido Bellachioma
bellak@alice.it • www.progressivamente.com

Gianni Nocenzi & Divae Project live al Blackwater's Prog Nights di Boffalora Ticino (2 luglio). Da sinistra: Davide Pistoni, Francesco Isola, Lorenzo Trincia, Luca Velletri, Gianni Nocenzi, Fabio Cerrone, Fabio Servilio.

STONEMUSIC.IT

TROVI I SUONI DI PROG ANCHE SUL WEB

OGNI GIORNO SU **STONEMUSIC** TANTI CONTENUTI **ESCLUSIVI** E UNA COMMUNITY DI **1 MILIONE** DI APPASSIONATI DI ROCK COME TE! **TI ASPETTIAMO!**

WWW.STONEMUSIC.IT

SOCIAL

STONEMUSIC.IT

STREAMING & SHARING

STONEMUSIC.IT

l'Archivio Ferraina

La collaborazione con l'Archivio Ferraina, di cui «Prog Italia» e Progressivamente sono media partner, prosegue con la pubblicazione di questa rarissima foto, scannerizzata dai negativi originali.
Info: **www.archivioferraina.com.**

Le Orme nel 1969, quando Michi Dei Rossi era militare, sostituito da David Baker. Da destra: Tagliapietra, Pagliuca, Smeraldi e Baker.

SOMMARIO

#43 · PROG ITALIA 2022

6 COVERSTORY ELP 1972-2022
50 ANNI DI TRILOGY

34 ALAN WHITE
Ciao Alan

36 PREMIATA FORNERIA MARCONI
STORIA DI UN MINUTO

48 RANESTRANE
APOCALYPSE NOW

52 BUBBLEMATH
Distopie progressive made in USA

56 PORCUPINE TREE
A volte ritornano...

60 ITALIAN PROG REWIND
Intervista a Stefano Patara (Sony)

68 BLUE ÖYSTER CULT
1972-1988: Discography

78 PETER GABRIEL
Il ritmo del 1982

86 LA GRAZIA OBLIQUA
Sul confine...

90 FRANCO BATTIATO
Nucleus book con le foto di Roberto Masotti

94 THE DEAR HUNTER
Finalmente il nuovo concept

98 PINK FLOYD
I primi due album mono

106 ROVERSI-ADAMI-COSENTINO
UN TRIO FUORISCHEMA

108 GARYBALDI
NUDA

Prova la tua rivista anche in digitale

ABBONATI ALLA VERSIONE DIGITALE
SOLO PER PC E MAC
A SOLI **14,90 €**
DURATA ABBONAMENTO 1 ANNO
www.sprea.it/digital

IL N° 44 SARÀ IN EDICOLA DAL 20 SETTEMBRE

Certificato PEFC
Questo prodotto è realizzato con materia prima da foreste gestite in maniera sostenibile e da fonti controllate
www.pefc.it
PEFC/18-31-379

NOI RISPETTIAMO L'AMBIENTE
Prog è stato stampato su carta certificata PEFC, proveniente da piantumazioni a riforestazione programmata e perciò gestite in maniera sostenibile

September 2022 Veruno

14th year

2DAYS PROG+1

ORGANIZATION BY
Associazione Culturale Verunese

www.ver1musica.it

VerunoProgRockFestival

2 Friday

Retrospective

THE FIERCE & THE DEAD

ATOMIC ROOSTER

KING'S

3 Saturday

GODSTICKS

ASIA MINOR

MAGENTA

GONG

4 Sunday

SEVEN STEPS TO THE GREEN DOOR

Kristoffer Gildenlöw

Solstice

tangerine dream

Meet & Greet surprise

2 Fry
The Sonic Brewery

3 Sat
AQUAEL
FRANCK CARDUCCI &
MARY REYNAUD (ACOUSTIC SHOW)

4 Sun
PSICOSUONO

EVERYDAY from 16.30
(SAT from 16.00)
c/o AUDITORIUM FORUM 19
PIAZZA ROMA

Campo Sportivo Revislate - Via Chiesa Gattico - Veruno (NO)

PRENOTAZIONE POSTI A SEDERE

www.ciaotickets.com

Concerti a partire dalle ore 18.00 – Ristorazione all'interno dell'area

SPONSORED BY

ALTEA FEDERATION

OttoPharma

B SIDE SOLUZIONI COMUNICATIVE

USTARIA BEL MATT da Fabio

LA TENUTA DEL SOLE

MEDIA PARTNER

PROG www.progressivamente.com

INTERVALLO prog

Deejay FM Radio Station

1972
2022

LONDRA, 15 SETTEMBRE 1971: **EMERSON LAKE & PALMER** RITIRANO IL PREMIO CONFERITO DAI LETTORI DEL «MELODY MAKER» COME MIGLIORE BAND BRITANNICA. A TRAINARE IL TRIO VERSO IL PRESTIGIOSO RICONOSCIMENTO SONO STATI SOPRATTUTTO I TOUR IN GRAN BRETAGNA, EUROPA CONTINENTALE E NORDAMERICA, NEI QUALI IL GRUPPO HA SUPERATO LA FAMA GIÀ ACQUISITA SU VINILE GRAZIE ALL'ENERGIA DELLE PROPRIE ESIBIZIONI LIVE…

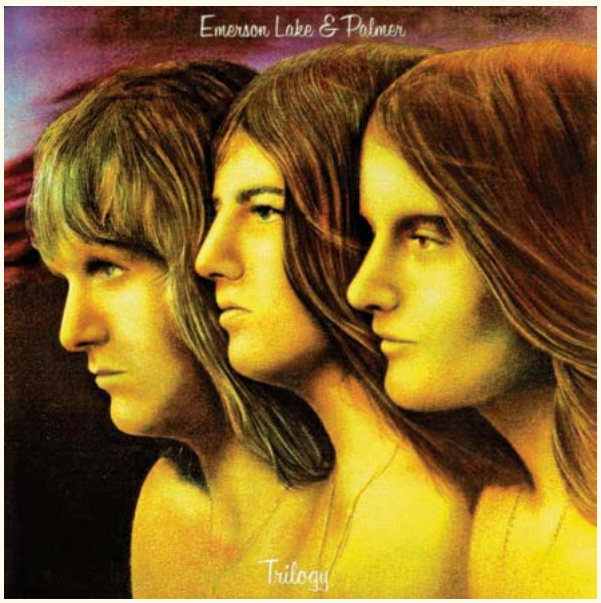
Testo: **Leandro Cioffi (Gruppo FB Emersonology)**

50 anni di Trilogy

Sono trascorse appena due settimane da quando, terminato il concerto sull'accidentato terreno del Gaelic Park nel Bronx, **Keith Emerson** aveva visto correrglì incontro un entusiasta **Bob Moog**, il creatore di quel synth che Keith aveva voluto a tutti i costi portare con sé in tour, stanandolo dal chiuso degli studi. "Questa è l'esperienza più incredibile che mi sia mai capitata!", aveva esclamato l'ingegnere, dopo avere visto il tastierista all'opera. I problemi di accordatura degli oscillatori, seppur risolti in tempo reale sul palco, rendevano opportuno il perfezionamento della sua creatura elettronica: un'operazione a dir poco provvidenziale in vista del prossimo disco. L'intensa attività dal vivo del gruppo non aveva infatti inibito il lato creativo; già nell'ottobre del 1971 i tre musicisti erano tornati agli **Advision Studios**, con il tecnico del suono/produttore **Eddie Offord** dall'altro lato del vetro, per iniziare le registrazioni del loro terzo lavoro in studio. A novembre sarebbero ripartiti per l'America, in concomitanza con l'uscita di PICTURES AT AN EXHIBITION nel Regno Unito e dopo aver ottenuto i dischi d'oro in patria e in USA per gli album EMERSON LAKE & PALMER e TARKUS. A dicembre ELP sono spesso impegnati dal vivo in Gran Bretagna: **Le Orme** si muovono dall'Italia, come era già avvenuto in occasione dell'esordio del trio sull'isola di Wight, per assistere a una delle tre date al Pavilion di Londra, dove **Greg Lake** annuncia la prossima uscita del nuovo album. Proprio in quella sede i tre decidono di dare il benservito al vecchio management (anche per l'insoddisfacente resa visiva del film *Pictures at an Exhibition*, girato al Lyceum di Londra), affidandosi definitivamente al giovane ma audace **Stewart Young**, proposto dal padre **Harry**, consulente legale molto stimato dalla band.

In questo clima di mutevoli prospettive, maturano sensibili novità negli obiettivi e nei metodi di lavoro. Keith dichiara di se stesso: "Cerco di diversificare il più possibile la mia musica, inserendo dettagli non immediati, quasi nascosti, e per questo ci sono molte cose da scoprire, eventualmente durante gli ascolti successivi. Questo è uno dei punti importanti della musica, la scoperta di cose nuove ogni volta che si ascolta un brano musicale". Parlando della band: "Siamo molto interessati a creare qualcosa di nuovo. Stiamo facendo progressi e la musica per noi è una sfida, ma generalmente non pubblichiamo nulla finché il pubblico non lo ha ascoltato. Solo quando suoniamo dal vivo possiamo capire le reazioni di chi ci ascolta". E rivela: "Con Greg sto sviluppando un sistema per comporre insieme che sta dando i risultati che nel mio subconscio avrei da sempre voluto raggiungere. In quest'ultimo album stiamo diventando molto legati tra noi. Greg ha scritto dei temi e sento quasi che avrei potuto scriverli io. Sono molto vicini al modo in cui penso musicalmente".

Libero dalla tensione con cui era entrato in studio nelle precedenti circostanze, il trio non deve più affrontare l'ingombrante macigno del confronto con le rispettive band di provenienza, come ai tempi del primo disco, o l'urgenza di confermare l'exploit del debutto. Pertanto, ELP sono determinati a mettere subito alla prova le nuove composizioni e, già all'esordio del tour americano, aprono col primo brano pronto del futuro album: *Hoedown*.



TRILOGY è una delle copertine più popolari realizzate dallo studio inglese Hipgnosis.

Lavori in corso

Tecnicamente, l'evoluzione del Moog modulare, grazie alla collaborazione tra il suo creatore ed Emerson, è l'elemento che fa la differenza. Keith dimostra altresì di apprezzare molto il nuovo modello D del **Minimoog**, che gli consente di utilizzare contemporaneamente dal vivo l'altro synth reso più stabile e performante dagli interventi del Dr Moog: ciò stimola il gruppo anche in studio verso inediti sviluppi creativi.

Greg Lake, definendo TRILOGY come il perfetto amalgama delle due anime della band ed evoluzione di quanto fatto nei primi album, sottolinea da produttore una peculiarità di quel periodo: "Abbiamo realizzato TRILOGY proprio nel momento in cui in studio stava avvenendo il passaggio dalla registrazione a sedici piste rispetto alle otto disponibili in precedenza. All'improvviso, c'era questa enorme libertà di dare vita a sonorità molto più complesse e sovraincidere molti più strumenti". Il tutto per la gioia di Offord, che dichiarerà: "Lavorare con ELP è stato uno dei momenti più eccitanti della mia carriera. Mettere tutto insieme in studio ha richiesto un sacco di modifiche e di stratificazioni. Ci è voluto molto tempo, ma i risultati sono stati incredibili. Alcune tracce mi han-

Rarità di rarità

Con il crescere del successo, i discografici cercano di sfruttare al massimo l'ottimo momento di ELP, soprattutto quando il gruppo è in tour. Il caso più interessante si verifica in concomitanza con il concerto nella prestigiosa e antica sala dell'Olympia di Parigi, il 19 giugno 1972. L'uscita di TRILOGY è prevista il 23 in Gran Bretagna e una settimana dopo nel resto d'Europa, ma alla Island decidono di offrire al pubblico parigino la possibilità di acquistare il disco in anteprima. Così stampano trecento copie numerate dell'album con una copertina, a dire il vero, piuttosto anonima (così da spingere al doppio acquisto?). Tra i dischi ufficiali del gruppo questo è uno dei più rari in assoluto.

In Giappone, invece, ai primi acquirenti dell'album viene offerto in regalo un 45 giri promo con estratti dal disco commentati da **Toshi Ichiyanagi**, compositore d'avanguardia ed ex marito di **Yoko Ono**. Oltre ai discografici, anche i *bootleggers* sono in agguato: dopo i primi dischi pirata realizzati negli ultimi mesi dell'anno precedente, il 1972 vede la registrazione di alcuni concerti, stampati e ristampati più volte negli anni successivi. Tra i più conosciuti c'è *Celestial Doggie: The Lobster Quadrille* (Long Beach Arena, 28 luglio 1972), di cui è particolarmente ambita e difficile da trovare la versione K&S stampata su vinile multicolorato. Pubblicato in Giappone nel 1980, ma relativo al concerto al PalaEur di Roma del 26 giugno 1972, è invece il rarissimo doppio acetato *Live in Italy at Palasport*, uscito con due diverse copertine.

«In TRILOGY eravamo concentrati solo sulla nostra musica»
Keith Emerson

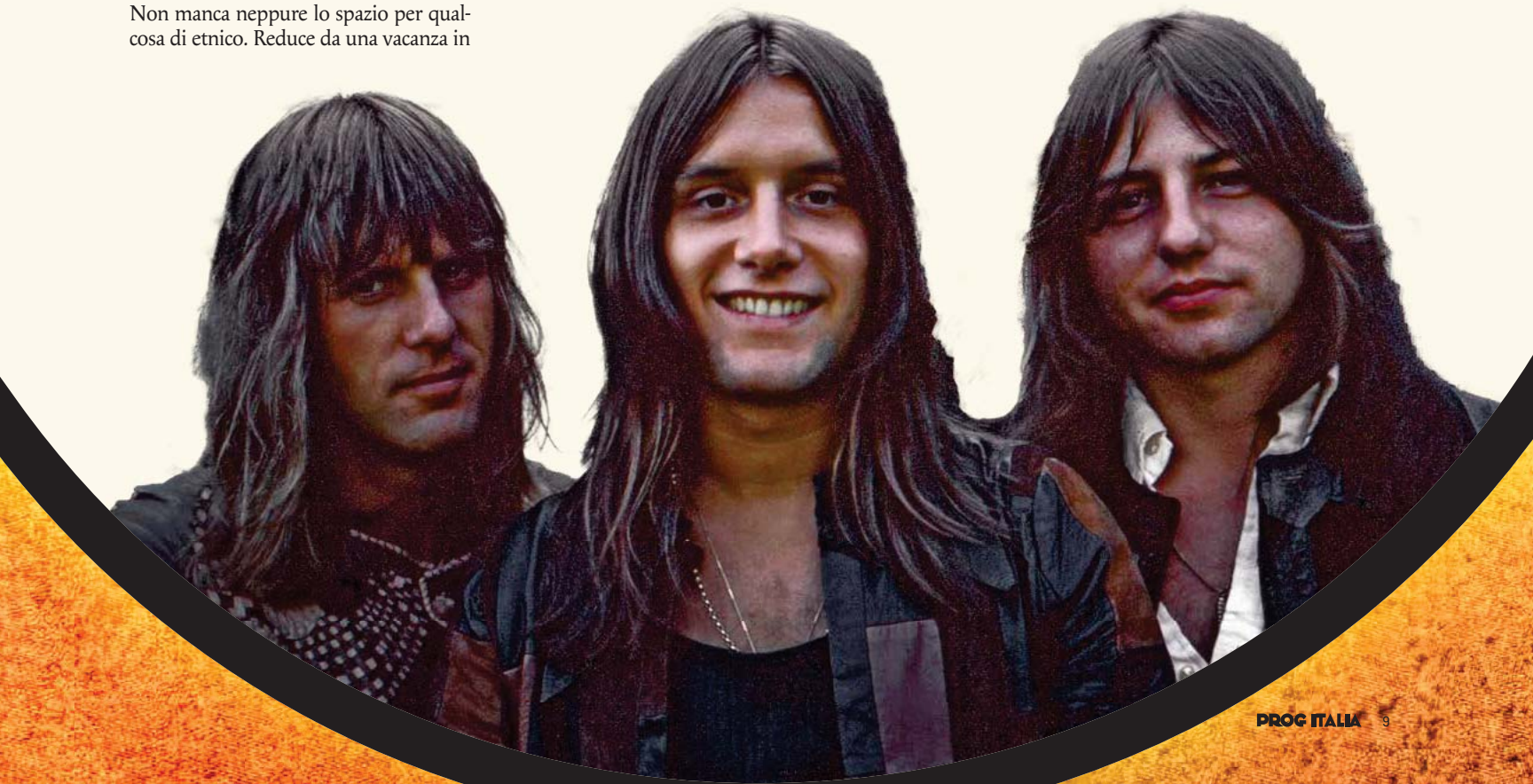
Label copy di TRILOGY.

no fatto venire la pelle d'oca ogni volta che le ho ascoltate". Ma da tale abbondanza derivano anche circostanze complesse. A chiarirlo è **Carl Palmer**: "Abbiamo iniziato ad aggiungere un sacco di cose e poi dicevamo: 'Ma se aggiungiamo un'altra traccia, che sale alla fine del ritornello entrando nell'ottava centrale prima della sezione strumentale…'. E prima che tu te ne fossi accorto, Keith era già in studio per registrare sei o sette linee e ti veniva da piangere: non avresti saputo quale scegliere! Ne scegliamo una e la inseriamo, e ormai eravamo entrati in modalità sovraincisione. E sapevamo che non avremmo potuto riprodurre quel materiale sul palco, salvo che con l'aiuto di altri musicisti, una soluzione che non abbiamo mai nemmeno preso in considerazione".

Non manca neppure lo spazio per qualcosa di etnico. Reduce da una vacanza in Tunisia, Emerson porta in studio lo zoukra, strumento a fiato ad ancia doppia utilizzato per pochi secondi appena prima dell'Hammond all'inizio di *The Endless Enigma,* ma a costo della rottura di qualche capillare, data la notevole capacità polmonare necessaria per produrre il suono!

Anche nelle migliori famiglie, del resto, l'irreparabile è dietro l'angolo, come dimostra l'episodio dell'assolo nel brano che dà il titolo all'album, eseguito a mezzanotte da Keith nell'ultima sessione di registrazione. "Andammo avanti fino alle due, quando chiesi di andare in regia per riascoltare quello che avevo fatto. Volevo sentirlo in tutta la potenza del suono stereofonico. Ero orgoglioso. Ma ad attendermi ci fu solo un vuoto, un buco". L'assolo era stato irrimediabilmente cancellato! Keith ne inciderà subito un altro per completare l'album, ma rimpiangerà sempre la bellezza di quello andato perduto, in cui lo strumento elettronico aveva deciso finalmente di collaborare in virtù di una miracolosa accordatura.

Al termine delle registrazioni di TRILOGY, Eddie Offord chiarisce le peculiarità del suo lavoro con ELP, tra cui l'assenza di ogni sovrapposizione con la febbrile attività del Greg Lake produttore: "Registro con loro perché amo il loro suono e mi dà la possibilità di sperimentare, specialmente con il Moog. La loro musica è roba forte che non ha bisogno di momenti di relax". Il clima, del resto, è già sereno di suo: "Mi sono divertito molto con ELP. Combinavano continuamente scherzi e sorprese. Musicalmente



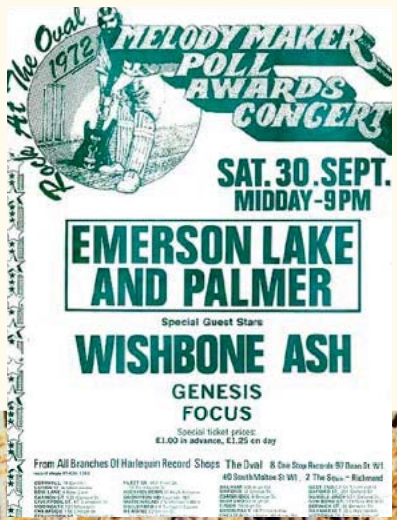
ELP in USA (agosto 1971, Danbury, Connecticut).

erano molto coesi, pur essendo tre personalità dinamiche e molto diverse. Non ricordo tensioni tra loro".
Un altro binomio invece si interrompe: quello con l'autore delle iconiche copertine di TARKUS e PICTURES AT AN EXHIBITION, **William Neal**, nonostante fosse già all'opera e avesse ultimato alcune bozze per la nuova uscita. L'opera di **Salvador Dalí** *The Endless Enigma*, col suo divenire tipicamente surrealista, aveva ispirato Keith a comporre l'omonimo brano e, di conseguenza, venne proposto al Maestro di Figueres di creare la copertina dell'album; i 50.000 dollari pretesi come compenso fecero dirottare le attenzioni verso lo studio Hipgnosis di Storm Thorgerson e Aubrey Powell, già coinvolto nei dischi FIVE BRIDGES ed ELEGY dei **Nice**. ELP saranno così immortalati all'interno della busta apribile nella più progressiva delle foreste, quella di Epping, mentre all'esterno per la prima volta vengono raffigurati i loro volti: è Keith a confermare l'estensione della parola "trilogy" dal brano omonimo, coi suoi tre movimenti, al titolo dell'album quale espressione dell'unione fra i tre musicisti, che diventa anche visiva grazie al dipinto di **Phil Crennell** presente in copertina.
Nella primavera del 1972, Keith anticipa che sarà un album decisamente diverso da TARKUS, senza legami concettuali e formato da brani completamente differenti l'uno dall'altro. L'atteso arrivo nel Bel Paese a giugno (Genova, Bologna e Roma) fa da traino ideale alla definitiva consacrazione di ELP, ormai entrati nell'attualità. Il sigillo viene impresso dall'uscita di TRILOGY che arriva nei negozi all'inizio di luglio.

Le riviste musicali italiane nel 1972 pubblicano moltissimi articoli sul gruppo.

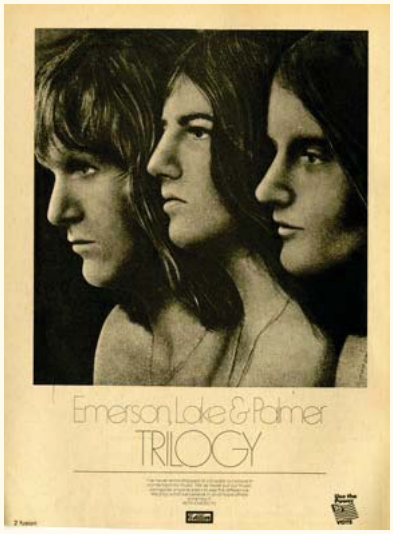
Il momento della verità

Chris Welch ascolta in anteprima il lavoro e scrive sul «Melody Maker»: "Keith Emerson è impegnato in una continua gara tra mente e corpo. Le idee vengono spinte in avanti parallelamente. Ad affrontarlo in questa gara ci sono Greg e Carl, ed entrambi indirizzano le loro abilità verso nuovi percorsi. Il risultato è che Keith, Greg e Carl possono sviluppare un'intera gamma di modi e timbri musicali, fino al punto in cui, con Eddie Offord che gioca un ruolo importante, possono suonare come un'orchestra".
Le vendite confermano l'onda lunga di successi dopo TARKUS e PICTURES superandone l'impatto. Oltre a conquistare il disco d'oro in UK e negli States, TRILOGY raggiunge il secondo posto in Gran Bretagna, Finlandia e Italia, il quarto in Olanda e Norvegia, il quinto in USA e Canada. La ballata *From The Beginning*, ricamata da Greg, arriva al n. 39 negli Stati Uniti, la più alta posizione per un singolo di ELP in quel mercato.
A chi gli chiede quanto è soddisfatto del



Gatefold interno della copertina. Sopra: poster del concerto per la consegna dei premi della rivista «Melody Maker» con Genesis, Wishbone Ash e Focus (30 settembre 1972).

Pubblicità apparsa sulle riviste americane e il nastro per suonare dal vivo *Abaddon's Bolero*.



Sotto: Carl fa colazione con il suo cane Coltrane, 1973.

punto che ELP hanno raggiunto musicalmente, Lake ha modo di rispondere: "Molto soddisfatto. Sono ancora entusiasta, piuttosto che in uno stato di introspezione e obiettività. Non sono ancora pronto per guardare indietro. C'è molto altro da fare con la band".

E sono ancora sue le parole di qualche decennio dopo che definiscono meglio l'anima: "Se dovessi scegliere il nostro miglior album, penso che sarebbe TRILOGY. Ci sono diverse ragioni per questa scelta. Prima di tutto, è il punto in cui tutto si unisce. I pensieri concettuali innovativi, la manualità musicale, il legame della band come una sorta di fratellanza, tutto si è riunito lì. Tutto ciò è accaduto in una volta e nello stesso momento in cui ELP sono cresciuti. Ma c'è qualcos'altro su TRILOGY. Ha una strana proprietà che è assolutamente unica. Non conosco un altro album che suoni così. Mi piace la bellezza di quell'album e ce n'è molta in TRILOGY". Il 30 settembre del 1972 il «Melody Maker» riporta i risultati definitivi dei consueti Poll Awards. Nella sezione internazionale, Emerson Lake & Palmer vengono premiati come miglior gruppo e migliori arrangiatori; Keith e Carl rispettivamente come miglior tastierista e batterista, Greg come miglior produttore, Keith e Greg come migliori compositori. Anche la stampa più ostile sembra aver sotterrato l'ascia di guerra e nel pomeriggio il trio festeggia davanti ai ventimila del Kennington Oval Cricket Ground come headliner di un memorabile concerto insieme a **Genesis**, **Focus**, **Wishbone Ash, Argent**: è l'anno d'oro di ELP, l'anno di TRILOGY.

The cover enigma

La copertina di TRILOGY non sembra aver suscitato nel pubblico il consenso generalizzato di altri album iconici del trio. Forse è pesata la sua condizione di seconda scelta rispetto a quella iniziale di coinvolgere Salvador Dalí, a cui si deve aggiungere l'abbandono del sodalizio con William Neal, che con la sua opera pittorica nei due precedenti lavori (TARKUS e PICTURES) aveva dato una forte impronta unitaria. Neal era stato in realtà inizialmente incaricato di realizzare la copertina e aveva sottoposto al gruppo numerose idee interessanti, che non hanno però del tutto convinto il trio. Tra di esse quella di una "falsa" cover composta proiettando le liriche di *The Endless Enigma* in un grande hangar con una linguetta in un angolo che, una volta tirata, avrebbe permesso di scoprire via via altre immagini stratificate, tra cui quella di un quadro intitolato *The Endless Enigma*, che lo stesso Neal aveva realizzato allo scopo. Bisogna in ogni caso constatare che lo studio Hipgnosis, famoso per aver curato cover di parecchi celebri gruppi come Pink Floyd e Led Zeppelin, ha sfruttato con notevole dose di creatività l'occasione per far comparire per la prima volta nella discografia di ELP i medesimi protagonisti. Per quanto riguarda l'immagine interna, Thorgerson e soci seguirono l'approccio creativo già sperimentato in altre occasioni, come ad esempio per UMMAGUMMA dei Pink Floyd. Anche TRILOGY presenta infatti un collage costruito grazie all'assemblaggio delle foto dei musicisti ritratti in diverse pose, nella cornice di una suggestiva e autunnale Epping Forest, esteso parco naturale nei pressi della capitale inglese. L'ambientazione, come avviene nei casi migliori della Hipgnosis, non è casuale, dato il carattere misterico e inquietante di alcune leggende legate al luogo, che suggerisce un legame diretto con alcune connotazioni sinistre della musica elaborata dal trio. Mentre l'immagine interna sembra rispecchiare il brano di apertura *Endless Enigma* e in parte *From The Beginning*, la front cover dell'album è legata più strettamente al concetto di "Trilogy": come ricorda Chris Welch nelle note scritte per l'edizione BMG 2016, l'attenzione è posta a enfatizzare l'unità del gruppo, con le immagini fuse all'altezza delle spalle di Emerson, Lake e Palmer, quasi a simboleggiare un'unica entità dell'antica Grecia. L'impatto solo superficialmente può sembrare convenzionale: in realtà i ritratti posti sullo sfondo dai colori cangianti di un'alba/tramonto (piccolo mistero che ci sentiamo di risolvere a favore della prima ipotesi, con riferimento al testo di *The Endless Enigma pt.2*: "The dawn opened the play / Waking the day / Causing a silent hooray / The dawn will break another day"), oltre a subire la trasformazione ricordata da Welch, sono stati realizzati con uno stile allegorico, più che di riproduzione fotografica. Phil Crennell, l'artista che ha lavorato ai colori della composizione, riesce a raggiungere risultati notevoli evocando un'atmosfera arcana di stampo preraffaellita, come aveva avuto occasione di notare Emerson. Un richiamo forse meno alieno di quanto potrebbe sembrare: come nel XIX secolo la confraternita di Dante Gabriel Rossetti & Co. aveva a suo modo rivoluzionato le arti visive attraverso un recupero solo apparentemente scolastico di un passato mitologico, in campo musicale gli ELP dell'era progressive, riplasmando schemi musicali derivati dalla tradizione colta e popolare, hanno contribuito a scrivere pagine innovative e immortali, come quelle contenute in TRILOGY.

Guida all'ascolto

A cura di: **Stefano Gatti**
(Gruppo FB Emersonology)

Side A

1. The Endless Enigma

***(Part 1)* – 6'37"**

Il brano di apertura dell'album amplifica una caratteristica tipica della scrittura di ELP e di altri esponenti del progressive rock nella prima metà degli anni Settanta, ovvero l'utilizzo ripetuto di dinamiche contrastanti, secondo modalità e cadenze tipiche della tradizione sinfonica, soprattutto di matrice tardo romantica. La prima parte consiste in alcuni passaggi atmosferici che anticipano l'interesse di Emerson per le colonne sonore di genere *noir*; all'iniziale ripetizione di un battito pulsante evocativo della nascita, si aggiunge il *loop* del synth che ricorda gli effetti speciali *vintage* del *theremin* e degli arnesi utilizzati dai pionieri della musica elettronica; poi l'effetto di straniamento viene portato allo spasimo dall'interposizione delle sequenze frenetiche al pianoforte; una dicotomia che mette in contrapposizione un ordine apparente con flash rappresentativi dell'irrompere del caos. Gli interventi ai bongos di Palmer aggiungono suspense al tutto, fino a che una stridente cascata di note, seguita dal basso martellante di Lake e dalle lamentazioni dello *zoukra*, proietta l'ascoltatore nel tumultuoso vitalismo delle scale ascendenti di Hammond. L'efficacia è paragonabile all'inizio della celebre ciajkovskiana *Pathétique*, nella stralunata rilettura che Emerson aveva dato con il suo precedente gruppo, i Nice.

In questo caso il virtuosistico *exploit* si interrompe dopo poche battute, per lasciare spazio a uno *shuffle* pulsante, in cui il sound assume i suoi colori più pieni e aggressivi. Gli sbalzi di intensità sonora continuano a essere una costante anche nella sezione vocale del brano, che si presenta come un inno liturgico caratterizzato da peripezie vocali di Lake in un persistente slancio di *pianissimo* e *fortissimo*, quasi un'allusione all'ineluttabilità del ripetersi delle situazioni di trauma e conflitto che accompagnano il fluire dell'esistenza.

Il testo di Lake si inserisce nella tradizione di *Stones Of Years* (dall'album TARKUS) e di *The Great Gates Of Kiev* (dall'album PICTURES AT AN EXHIBITION), proseguendo nella tematica della ricerca spirituale mista a un affannoso interrogarsi sulla natura del proprio io. Il suggestivo *refrain* che si conclude con i versi *"Non vuoi rifiutarti di essere usato / anche se forse sai, avverto che ti stai sbagliando"* ha un incedere delicato che rende ancor più potente il conflitto con le esplosioni del *follow up*. Al rientro nella melodia principale si fa sentire l'influenza del passato crimsoniano di Lake, mentre emerge la metafora della cecità e dell'inganno perpetrato da mani invisibili che reggono le fila di un'umanità tragica e priva di volontà.

Nel backstage di un concerto (1972).

2. Fugue

1'57"

Si può affermare che Emerson amasse in particolar modo questa forma contrappuntistica sviluppatasi nel periodo barocco (**Bach**, **Pachelbel**) e variamente modificata nei secoli successivi. Il tastierista, che nel suo repertorio ha citato o eseguito per intero diverse fughe bachiane, spesso si era cimentato anche nella scrittura di nuovi brani, come *High Level Fugue*, registrata insieme ai Nice in *Five Bridges Suite*, rispetto al quale può essere interessante fare un paragone. Se *High Level Fugue* aveva l'effetto di un'eruzione vulcanica con il suo carattere drammatico e violento, dato anche dalla irruenza con cui sovrapponeva elementi tratti dal boogie e dal rock, la fuga di TRILOGY, preceduta da un preludio di tradizione romantica e impreziosita dai fraseggi del basso di Lake, accompagna piuttosto l'ascoltatore in una scenografia fatata e bucolica che anticipa certe ambientazioni emersoniane del successivo decennio (per esempio la parte iniziale di *Snowman's Land* tratto da THE CHRISTMAS ALBUM).

3. The Endless Enigma

***(Part 2)* – 2'00"**

La delicatezza soffusa del finale di *Fugue* ancora una volta realizza un potente contrasto con la terza sezione – *Endless Enigma Pt. 2* – che inizia con un improvviso martellare delle percussioni, accompagnato dai passaggi strumentali rockeggianti. Attraverso uno squarcio in cui, tra i suoni ancestrali dei corni e le campane

tubolari, si intravedono i paesaggi esotici di **Rimskij-Korsakov**, ritorna a esplodere la melodia principale. I pochi versi che concludono il brano accennano da una parte al cosiddetto "male del secolo", la solitudine/incomunicabilità (*Everyone came / But they all sat alone*), dall'altra insistono sulla metafora dell'esistenza come commedia, conseguenza della precedente immagine dei burattini senza vita. Rispetto alla parte conclusiva di *Pictures,* dove la solennità del finale porta a un esito risolutivo in qualche modo pacificatorio, con *Endless Enigma* le dissonanze finali del Moog ripropongono in un movimento di circolarità gli interrogativi inquietanti aperti nell'esordio, sul significato della realtà e della distruzione.

4. From The Beginning

4'14"

Celebre ballata di Lake, spesso considerata quasi un *sequel* di *Lucky Man*. In realtà l'unica analogia è costituita dall'ingresso dell'assolo di sintetizzatore di Emerson, che in entrambe le canzoni arriva nell'ultima parte. Tuttavia, ci sono diversi elementi di difformità che incidono sugli arrangiamenti. *Lucky Man* è una ballata di tradizione popolare dall'incedere solenne, prima sottolineato dalla sovrapposizione di voci, poi dalle ondate sonore del Moog che – sostituendosi alle cornamuse funerarie delle tradizioni irlandesi e scozzesi – presenta quelle cadenze sardoniche e inquietanti che l'hanno reso famoso. *From The Beginning* si svolge invece in una dimensione riflessiva/contemplativa, adagiata sui ritmi della *bossa nova,* in un approccio decisamente più tranquillo. Tuttavia, anche qui Emerson non rinuncia a creare un elemento di discontinuità: mentre ci si sarebbe aspettati un assolo sulle stesse linee di atmosfera del brano, l'improvviso irrompere delle sonorità vetrose del sintetizzatore, seguito dagli iridescenti gorgheggi finali, ci ricorda che siamo nel mondo unico di ELP.

5. The Sheriff

3'22"

Il brano rientra nella categoria delle "comedy tracks", dove il trio abbina stili musicali appartenenti al "vintage", come l'*honky tonk*, il *boogie woogie* e il *ragtime* a testi scherzosi e ammiccanti. Forse questo è l'unico brano in cui gli elementi di novità non sono molti, a partire da un tema molto simile a quello di *Jeremy Bender*, seppure arricchito da alcuni sviluppi interessanti, come l'accompagnamento ritmico di Palmer e il breve assolo schioccante dell'Hammond. Nonostante si tratti di un brano tutto sommato gradevole, mancano il *nonsense* e la leggerezza di *Jeremy* e il mordente del feroce *Benny The Bouncer* (vedi il successivo album BRAIN SALAD SURGERY).

Poster concerto su Athens in Ohio (20 aprile 1972). Alcuni concerti americani videro ELP con West Bruce & Laing (supergruppo formato da Jack Brice, ex Cream, con Leslie West e Corky Laing, due ex Mountain).

La via che porta all'essenza

Arturo Stàlteri è un pianista, tastierista, compositore, esecutore e divulgatore musicale molto noto in Italia. In ambito strettamente progressive molti ricorderanno i Pierrot Lunaire, che a metà degli anni Settanta hanno lasciato il segno con due interessanti dischi: PIERROT LUNAIRE e GUDRUN. Certamente conosciute sono anche le sue collaborazioni con, tra gli altri, Rino Gaetano, Antonello Venditti e Franco Battiato. Da ragazzino, oltre a studiare al conservatorio, divideva i suoi ascolti tra la musica classica e il pop/rock, fino alla scoperta dei primi gruppi progressive, nei quali i due mondi sembrano toccarsi e dialogare. Nel 1972 a tredici anni è al Palasport di Roma per il concerto di ELP e rimane ulteriormente folgorato nel vedere dal vivo il gruppo e in particolare Keith Emerson. La conferma l'anno successivo allo stadio Flaminio. Nel 2019, per suggellare questo antico e ancora presente amore per le composizioni che lo hanno formato, Stàlteri decide di omaggiare Emerson con una rilettura per pianoforte del brano *Trilogy* e intitolare allo stesso modo il Cd pubblicato alla fine di quell'anno. Per quanto mi riguarda si tratta di una versione davvero meravigliosa, che probabilmente si avvicina molto a come Emerson aveva inizialmente concepito e composto il brano, da solo al pianoforte nel suo piccolo appartamento di Londra. In seguito, gli sviluppi in studio hanno spinto il gruppo a inserire le parti vocali e a stratificare sovraincisioni, che per qualcuno rendono a volte precario l'equilibrio tra le diverse atmosfere presenti nel brano. Nella rielaborazione di Stàlteri sono presenti solo le prime due parti, ma tanto basta per ricrearne compiutamente la magia. Il limpido pianoforte iniziale disegna le melodie facendole risplendere nella loro più intima natura e quando nella sezione finale si aggiunge un secondo pianoforte, la massa sonora si accresce in un impeccabile equilibrio, che gli permette di inserire parti nuove, alcune improvvisate durante le registrazioni, di grande ispirazione e perfettamente inserite nel contesto. Chapeau!

6. Hoedown

3'48"

Un classico delle rivisitazioni di ELP, basato su una sezione di *Rodeo*, musica scritta dal compositore americano **Aaron Copland** per un balletto andato in scena nel 1942. L'originale di Copland era costituito dall'arricchimento di un tema tradizionale anglo-americano, *Bonaparte's Retreat*. Pur mantenendo l'impianto costitutivo, la versione di ELP non manca di novità: rispetto all'orchestrazione originale, in cui il predominio degli archi nell'*incipit* veniva arricchito dalla sezione dei fiati e l'alternanza dello xilofono conferiva un andamento spezzato e crepitante, l'arrangiamento del trio è dominato dall'Hammond, che dà un'imponente fluidità ai fraseggi, evocando l'immagine di un fiume in piena. Dopo aver ripreso per intero le variazioni coplandiane sul tema tradizionale, Emerson aggiunge ulteriori effervescenze melodiche e timbriche, avvalendosi della versatilità del Moog. All'interno del brano vengono aggiunte brevi citazioni di altri classici della tradizione americana (*Shortnin' Bread* e *Turkey In The Straw*), dello swingante *Hoe-down* di **Oliver Nelson**, fino a un ultimo richiamo del riff di *Knife-Edge,* che conduce al possente finale.

Side B

1. Trilogy

8'54"

La seconda parte dell'album si apre con uno dei più stranianti momenti di ELP. Specularmente a *Endless Enigma*, questa *epic song* si divide in tre sezioni distinte, che hanno uno sviluppo molto dissimile. Il testo di Lake si muove nella tematica della fine di una relazione amorosa, anche se non mancano somiglianze con il brano di apertura, come ad esempio il motivo dell'inganno come elemento sottinteso ai rapporti umani (*We tried to lie / But you and I know better than to*

Varie edizioni in Cd e sotto il booklet della deluxe edition del 2015.

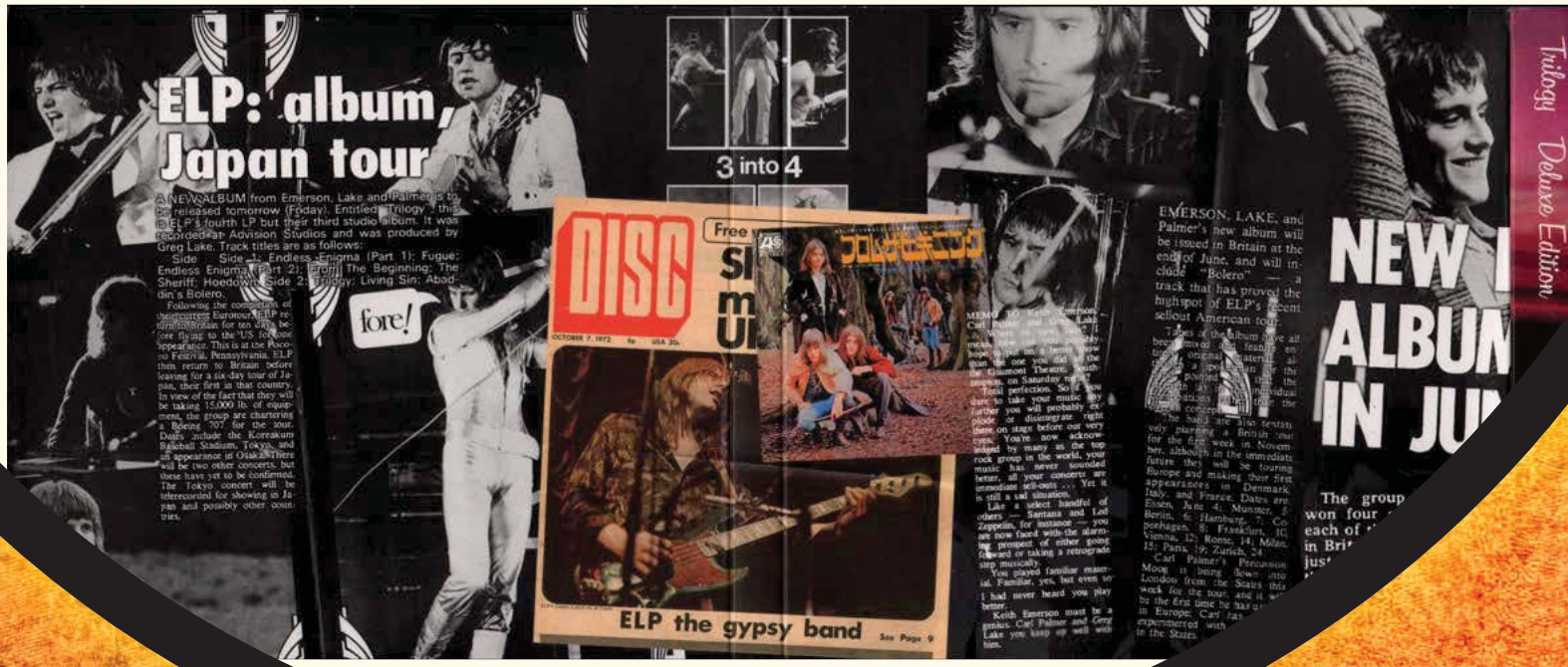
let each other lie). Dal punto di vista musicale *Trilogy* si contraddistingue per uno sviluppo di un unico tema che ricorre in tutte e tre le sezioni. Come dichiarato da Emerson, questo tipo di scrittura, che si discostava dalla metodologia solitamente adottata dagli autori sinfonici, è piuttosto vicina all'approccio del compositore jazz, che non disdegna di lavorare sul materiale tematico già esistente, per trasformarlo – a volte stravolgendolo – con esiti spesso imprevedibili. È una situazione che Emerson aveva già messo in pratica nel terzo album dei Nice con *For Example*, vero e proprio *tour de force* di una melodia di base attraverso rocambolesche mutazioni nelle galassie rock/blues e *be-bop*, senza dimenticare psichedelia e canto gregoriano.

In *Trilogy*, dopo un breve annuncio introduttivo del synth, si parte con i toni estremamente lirici di un pianoforte in stile romantico che richiama **Chopin** e **Rachmaninov**, e che si immerge in una serie di fioriture sulla melodia cantata da Lake. Esempi di questo approccio non sono frequentissimi in ELP ma sono comunque significativi, come *Love At First Sight* (1978) la quale si muove nella medesima atmosfera. Un parallelo può essere fatto anche con il più famoso *Take A Pebble*, che tuttavia – pur essendo sulla stessa linea d'onda espressiva e affine nella tematica testuale – presenta una sostanza melodica decisamente meno classica e ornata. Nel caso di questo memorabile brano, le invenzioni dissonanti del pianoforte dopo la prima parte cantata e il saliscendi cromatico conducono a un barbarico *ostinato* su cui deflagra la seconda sezione, che non potrebbe essere più diametralmente aliena rispetto al segmento precedente. Qui possiamo ascoltare uno degli assoli più spasmodici e visionari del repertorio del tastierista. Come dimostreranno altri esempi negli anni a venire, la rappresentazione musicale di escalation infernali è molto congeniale a Emerson, forse uno degli ambiti dove il tastierista rimane incontrastato. Il finale della seconda parte, preceduta dall'ultimo mefistofelico strepito di sintetizzatore, è scandito da una sequenza cadenzata di staccati che conducono al sussultante 6/4 della terza sezione, dominata da una batteria *funky-jazz* di intonazione esotica, a cui fanno da contrappunto gli intrecci metallici del basso e una timbrica di Moog algida e tagliente. La svolta gioiosa, sottolineata dai messaggi di speranza esposti nel testo *(You'll love again / I don't know when But if you do I know that You'll be happy in the end*) è parzialmente contraddetta dalle sonorità insieme ironiche e inquietanti delle tastiere. L'assolo della terza parte di *Trilogy* prende avvio in toni dimessi, per accrescersi fino a sfociare in un climax di sonorità a più livelli, una dimensione che sembra descrivere un conflitto di proporzioni universali. Le possibili sfumature del messaggio suggeriscono che dal crepuscolo struggente del distacco (prima parte), attraverso il viaggio in una dimensione irrazionale di angoscia interiore (seconda parte), è possibile raggiungere uno stato di illuminazione (terza parte) che – pur nel suo procedere eroico e festoso – non costituisce un'acquisizione definitiva, ma continua a essere alimentata da una perenne lotta con il male.

2. Living Sin

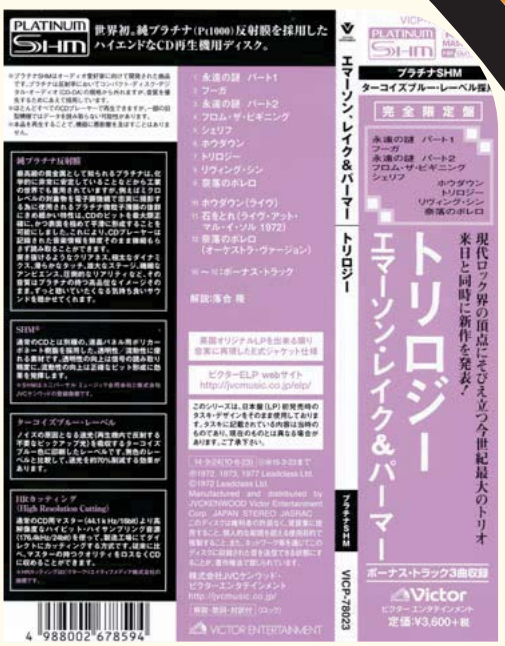
3'11"

Con *Living Sin* si ritorna a un piano più terreno, puntando su una notevole dose di immediatezza hard-rock. Anche se i



Con Le Orme, «Ciao 2001» (dicembre 1971).

OBI di una ristampa giapponese in Cd.



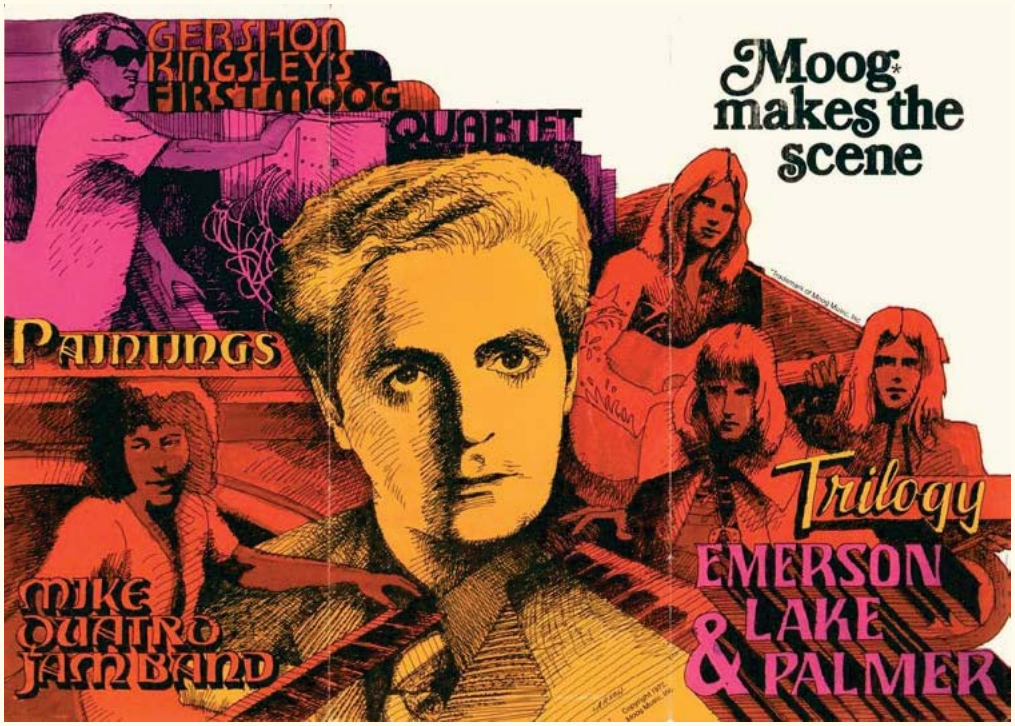
diretti ascendenti possono essere individuati nei **Led Zeppelin** o nei **Deep Purple**, ciò che contraddistingue il brano – oltre ai timbri unici dell'alchimia Moog/Hammond – è anche un'impostazione che ci ricorda quanto Keith fosse coinvolto nel mondo di musicisti come **Thelonius Monk** o **Lennie Tristano**. Questa commistione, oltre a un'estrosa ritmica barcollante, sussultoria e nello stesso tempo minacciosa, mette in luce l'estro notevole di Carl Palmer alle percussioni, per non parlare della geniale interpretazione vocale *gangland style* di Greg Lake.

3. Abaddon's Bolero

8'13"

Il brano che chiude il disco è un ulteriore percorso nel mondo dell'impossibile, costruito attraverso una composita orchestrazione che richiama la struttura del celebre *Bolero* di **Ravel**, basato su una forma musicale di origine arabo/spagnola in 3/4, che nella variante anglosassone è invece in 4/4. Con quest'ultima opera *Abaddon's Bolero* condivide l'idea di reiterare un tema a ciclo continuo, partendo da esili tocchi evocativi e aggiungendo nuovo spessore sonoro a ogni *reprise*, tramite la sovrapposizione di altri strumenti e accrescendo il volume delle singole partiture, fino a raggiungere sul finale una colossale maestosità. Tuttavia, oltre a utilizzare materiale inedito non avente nulla a che fare con Ravel, *Abaddon's Bolero* ha una dimensione espressiva molto dissimile. Al posto delle caden-

«TRILOGY è il miglior album in cui appaio»
Greg Lake



ze sinuose della danza esotica, il brano si sviluppa come una marcia di carattere militare, che con il rimpiazzo degli strumenti a fiato tradizionali si colora delle tinte eccentriche del sintetizzatore, in un'ampiezza timbrica inedita e irripetibile. La fastosità barocca ne caratterizza l'unicità anche rispetto a un altro brano a cui è stato paragonato, *Mars, the Bringer of War* di Gustav Holst, opera dai toni lugubri, figurazione delle devastazioni causate dalla Prima guerra mondiale. Infatti, la cupezza dell'*incipit* lascia già intuire dove *Mars* ci porterà; invece, in *Abaddon*, quando l'intensità del *climax* sembra aver aggiunto l'apice, la successiva reiterazione stravolge completamente il registro espressivo nel momento in cui si introduce il primo intervento contrappuntistico. L'inaspettata timbrica scintillante del Moog/ottavino si prende la libertà di uscire per pochi secondi dal tema di base per citare *The Girl I Left Behind Me*, motivo folkloristico di epoca elisabettiana, riutilizzato negli Stati Uniti in ambito militare

Keith Emerson fu il testimone ideale per l'affermazione di Robert Moog e dei suoi sintetizzatori. Poster del Mary y Sol Pop Festival a Porto Rico (aprile 1972).

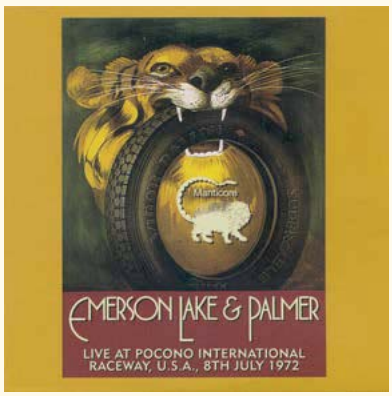
e associato alla sanguinosa battaglia di Little Bighorn; già si crea un momento di vertigine sonora data dal contrasto con l'altra voce goffa e impacciata del Moog/basso tuba, a cui è affidato il controcanto. L'ironia *emersoniana* fa oscillare i registri dal drammatico al bizzarro/grottesco, mentre con il successivo assolo si aprono le porte a una labirintica sovrapposizione di risonanze abbacinanti di intonazione mistica. Nell'ultima transizione, non solo si ritorna al registro drammatico, ma i toni si fanno addirittura apocalittici. Un elemento di genialità è costituito dalla scomparsa del tema, soffocato dal fragore degli incastri orchestrali: nel regno di un caos assoluto dominato dalle sequenze tenebrose degli ottoni e dei timpani, si staglia l'echeggiante assolo finale che chiude l'ultima ipnotica sequenza.

In Giappone nel 1972 Emerson è uno degli artisti più popolari, oltre il rock progressivo.

La tendenza a non riconoscere il giusto peso all'album appare legata, almeno in parte, alle difficoltà che il gruppo incontrò nell'esecuzione dal vivo dei brani più complessi e significativi (*Abaddon's Bolero*, la title-track, *The Endless Enigma*). Se invece prescindiamo dalle vicende biografiche avvenute dopo la pubblicazione, e consideriamo unicamente la sostanza di TRILOGY, è più facile riconoscere la sua intensa propensione a esplorare terre incognite, con un'efficacia e una forza di attrazione destinate a mantenersi nel tempo.

Trilogy Tour

Testo: **Paolo Rigoli**
(Gruppo FB Emersonology)



Dischi particolari del periodo TRILOGY.

Terminate le registrazioni di TRILOGY, il gruppo torna agli Advision Studios per prepararsi alle esibizioni live. Dopo il *tour de force* dell'anno precedente, i programmi per il 1972 sono ancora molto intensi ma intervallati da opportune pause. La prima tournée si svolge nel Nord America, dal 21 marzo al 23 aprile; a seguire un tour europeo a giugno, una settimana in Giappone nel mese successivo e poi di nuovo negli Stati Uniti fino alla fine di agosto. Novembre vede invece l'atteso ritorno in UK, preceduto il 30 settembre da un singolo concerto all'Oval Cricket Ground di Londra. E proprio il primo tour è quello su cui concentreremo l'attenzione, anche perché avrebbe dovuto svolgersi proprio in concomitanza con la pubblicazione del disco, poi rimandata per il cambio di management e per l'inaspettato successo di PICTURES AT AN EXHIBITION. A chiudere, un doveroso salto in avanti alla prima data italiana di ELP, grazie ai ricordi di Athos Enrile, noto giornalista, relatore in numerosi convegni e saggista esperto di progressive.

Senza respiro

Trentasei concerti in trentaquattro giorni: questo lo stacanovista ruolino di marcia del tour, dovuto alle cinque date con doppio appuntamento serale, di cui tre aggiunte *in itinere* per soddisfare le richieste del pubblico. Un festival, grandi arene e anche sale da qualche migliaio di posti, da una costa all'altra degli States, e una scaletta che cambia più volte, con tanti estratti da TRILOGY. Si possono ascoltare infatti, anche se mai tutti in uno stesso concerto, *Hoedown*, *Trilogy*, *The Endless Enigma*, *The Sheriff* e *Abaddon's Bolero*. Ci sono poi le novità tecniche. Le più significative sono il nuovo impianto luci e di amplificazione, l'aggiunta di un Minimoog D "MuSonics" al setup di Emerson, posizionato sopra l'Hammond L100, e gli otto concert toms più percussioni varie a quello di Palmer, targato Ludwig. Per Lake il cambio di chitarra elettrica, dalla Gibson ES-345 Stereo a una Gibson Les Paul customizzata. Il Moog "grande" appare invece ancora come agli esordi con il cabinet in noce alto circa mezzo metro, contenente due file di moduli, sebbene siano stati apportati diversi miglioramenti al suo interno. Crescerà in altezza nel maggio 1972, con un secondo cabinet appoggiato sopra il precedente, e ancora a ottobre dello stesso anno.

Dal libretto dell'edizione deluxe di TRILOGY (2015).

Ai "nastri" di partenza

Riprodurre in trio alcuni dei brani di TRILOGY, non volendo rinunciare alla loro stratificata complessità, si rivela fin dalle prove un'operazione molto difficoltosa. Per questo ELP decidono di avvalersi di alcune basi pre-registrate, in particolare per eseguire la title-track e *Abaddon's Bolero* (nei concerti primaverili annunciato col suo titolo originario, ovvero *Bellona's Bolero*, con riferimento all'antica dea romana della

guerra). Nel caso di *Trilogy* la basic track consiste nell'ostinato in 5/4 che sostiene la seconda sezione del brano. L'unica registrazione live sopravvissuta non è purtroppo particolarmente indicativa, perché al termine Emerson spiega al pubblico che i tecnici si erano dimenticati di accendere le spie sul palco e per questo il gruppo non riusciva a sentire bene la base. Aggiunge anche che a un certo punto Palmer ha lanciato una bacchetta per richiamare con scarso successo l'attenzione di uno dei roadie! A parte questo inconveniente l'esecuzione è promettente, ma il gruppo decide di togliere il brano dalla scaletta dopo solo due date. Va meglio per *Abaddon's Bolero*, che viene eseguito fino alla fine del primo tour americano, ma non sempre, visto che in diverse occasioni il nastro contenente la base subisce dei danni e non può essere utilizzato. Molti anni dopo quello stesso nastro, regalato dal gruppo al chitarrista **Snuffy Walden**, finirà all'asta!

Altre novità sono *The Endless Enigma*, che compare per la prima volta verso la fine del tour e che rimarrà poi in scaletta per tutto l'anno, eseguita in modo piuttosto fedele alla versione in studio. Più libertà invece durante *The Sheriff*, soprattutto nel frenetico finale, e finalmente il gruppo esegue *Lucky Man* in concerto all'interno di *Take A Pebble*. Non si tratta di una versione chitarra e voce, come sul triplo live uscito nel 1974, ma eseguita da tutto il gruppo, anche se raramente Emerson si rifà al celebre assolo registrato sul disco d'esordio, preferendo nuove improvvisazioni. Una novità per il pubblico americano è anche l'esecuzione di *Pictures At An Exhibition*, anche se solo la seconda parte della suite, precedentemente eseguita solo alla Carnegie Hall di New York.

Pubblicità del catalogo ELP con il marchio Legacy della Sony.

L'esordio in Italia di ELP: Palasport di Genova, 15 giugno del 1972

A cura di *Athos Enrile*

Avevo sedici anni quando uscì TRILOGY ed ebbi l'opportunità di partecipare al concerto genovese del 15 giugno del 1972, quando il disco, almeno mi pare, non era ancora uscito. Questa mia memoria è confortata dal fatto che nel live gli ELP proposero solo un paio di anticipazioni, come generalmente si fa – o si faceva – con la musica che era ancora in divenire: i brani erano *Hoedown* e *The Endless Enigma*. Impossibile ricordare i dettagli, troppo lontani nel tempo, ma restano alcuni frammenti che mi permettono di allargare il discorso all'atmosfera irripetibile dell'epoca. Non ero solo quel giorno, ci si muoveva in branco, e il mio battesimo con il concerto era avvenuto quindici giorni prima, sempre a Genova, con i **Van Der Graaf Generator**. Ho chiesto un aiuto mnemonico ad Agostino Rebaudengo (Ago), uno dei miei compagni di avventure di quei giorni, e abbiamo rispolverato il solito rito – nel tempo consolidato – che, partendo dalla rapida pianificazione del viaggio Savona-Genova, ci portava nelle varie – poche – sedi in cui sarebbe andato in scena l'evento, che in quei giorni erano essenzialmente il teatro Alcione e il Palasport. Ago mi ha ricordato come per noi ragazzi dell'epoca, prima dei diciotto anni, ci fosse un solo modo per raggiungere Genova: il treno. Così ci imbarcammo con largo anticipo su un regionale partendo dalla stazione di Savona Letimbro, poi demolita dopo un lustro. Il "largo anticipo" era d'obbligo perché dalla stazione genovese di Brignole si doveva raggiungere a piedi il Palazzo dello Sport alla Fiera di Genova (una ventina di minuti), acquistare il biglietto (che ai tempi veniva venduto rigorosamente sul posto) e correre all'interno della struttura, nella speranza di trovare una buona posizione da cui vedere il concerto. Non c'erano sedie, solo duro cemento. Però si vedeva bene il palco. La musica? L'acustica del palasport genovese è sempre stata pessima. La presenza di molte persone attenuò un po' il riverbero e l'esibizione filò via senza problemi.

Mi sono rimaste impresse un paio di cose: l'iniziale *Hoedown*, che ancora non conoscevo ma che mi colpì all'impatto, e l'immagine di Emerson in piedi sull'Hammond, con il pubblico in delirio. Nulla mi è rimasto del gruppo "spalla", se non il nome, **The J. Geils Band**. L'entusiasmo giovanile e il mood dei primi anni Settanta fecero il resto ed è facile immaginare il ritorno a casa notturno – anche quello un rito – denso di commenti e considerazioni interminabili, pregustando il racconto che avremmo fatto ai compagni di scuola il giorno dopo.

Questa la scaletta del concerto trovata in rete: *Hoedown, Tarkus, The Endless Enigma, Take A Pebble / Lucky Man / Piano Improvisations / Take A Pebble, Pictures At An Exhibition, Rondo / America*. Sempre la rete ci fornisce un paio di audio del live, belle testimonianze ma, a mio giudizio, inascoltabili. Da tener conto il basso livello di tecnologia dell'epoca e l'assoluta incoscienza rispetto all'importanza di ciò che si stava vivendo: difficilmente capitava di vedere "attrezzi" atti alla registrazione, sonora e fotografica.

Di quella data spuntò a posteriori una cassetta, andata probabilmente persa, dove fu immortalata la mia voce mentre urlavo, tra stupore ed eccitazione *"Il ribbon!!!"*, quando Keith iniziò ad utilizzarlo.

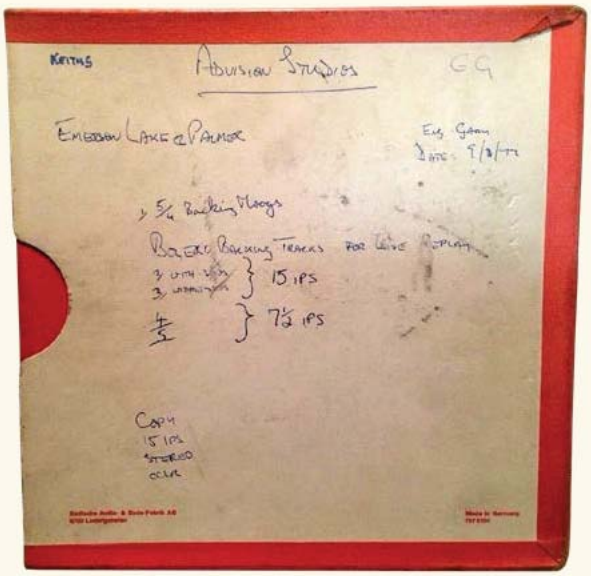
Vivere di nostalgia non è certo consigliabile, ma sarebbe bello poter far comprendere alle nuove generazioni – intrise di musica come le precedenti – che cosa potessero provare quei giovani capelloni, vestiti in modo così bizzarro, il 15 giugno del 1972, mentre euforici si avvicinavano al Palasport di Genova. Io sono a disposizione per qualsiasi delucidazione!

Conferme e rivincite

Oltre a *Take A Pebble*, considerando i precedenti concerti d'oltreoceano del novembre 1971, restano in scaletta *Hoedown*, *Tarkus* e *Rondo*. Il primo è un perfetto *opener* per la sua capacità di presa sul pubblico e l'immediata scarica di adrenalina che produce; *Tarkus* si conferma il pezzo forte della scaletta, con improvvisazioni in continua evoluzione e con la novità, che arriva proprio nel corso di questo tour, dell'inserimento nel finale di *Battlefield* di alcuni versi tratti dalla crimsoniana *Epitaph*. Se parliamo di improvvisazioni, *Rondo* ribadisce la sua funzione in tal senso, con la novità dell'utilizzo del Minimoog nella sezione centrale e con l'immancabile assolo di Palmer che beneficia delle novità introdotte nel suo setting percussivo. Suonare *Nutrocker* negli USA per il gruppo è invece una sorta di rivalsa: l'anno precedente il pubblico reagiva al brano piuttosto freddamente e a un certo punto la band aveva deciso di sostituirlo come secondo bis con *A Time And A Place*. Ora il successo di PICTURES AT AN EXHIBITION ha reso la versione di ELP molto più nota e apprezzata, al punto che il brano viene pubblicato su singolo proprio in concomitanza con il tour ed entra in classifica arrivando nella Top 100.

Una strana Pasqua caraibica

Tra l'1 e il 4 aprile 1972 nell'isola di Porto Rico si svolge il Mar-y-Sol Festival. L'organizzazione è affidata ad **Alex Cooley**, esperto nel settore, e l'amplificazione è la stessa usata a Woodstock tre anni prima, ma non tutto va per il verso



Nastro da utilizzare per eseguire *Abaddon's Bolero* in concerto.

giusto. Innanzitutto, la scelta delle date, visto che il 2 aprile è il giorno di Pasqua, il che suscita una levata di scudi da parte della stampa locale, preoccupata per l'arrivo di migliaia di "disturbatori", e minacce da parte delle forze dell'ordine. Il risultato è che la partecipazione del pubblico è inferiore alle attese e si contano solo circa 30/35.000 spettatori, di cui la metà provenienti dal continente. L'organizzazione, poi, mostra lacune in vari settori. I gruppi che si alternano sul palco vengono trasportati al momento opportuno sul luogo del concerto in elicottero, ma quando tocca ai **Black Sabbath** si scopre che nessun elicottero è disponibile e così la loro performance salta! Anche nel campo dell'ordine pubblico succedono cose davvero spiacevoli e anche drammatiche, in particolare l'omicidio di un ragazzo all'interno di una faida tra bande rivali dedite allo spaccio di droga. Per contro i partecipanti sono di prim'ordine, la musica suonata eccellente e per qualcuno la partecipazione al festival costituirà un trampolino di lancio per il futuro, data la presenza di molti discografici. È soprattutto il caso di **Billy Joel**, all'epoca totalmente sconosciuto. ELP sono previsti alla seconda giornata, ma per i soliti ritardi e alcuni problemi col Moog si esibiscono poco prima o poco dopo la mezzanotte. Una performance di ottima qualità pubblicata ufficialmente nel 2007 nel box FROM THE BEGINNING e poi nel 2011 come doppio Cd. Altrettanto interessante è LIVE AT POCONO INTERNATIONAL RACEWAY, U.S.A., 8TH JULY 1972, contenuto all'interno del box FANFARE 1970 – 1997 (2017) e pubblicato separatamente in una versione in doppio vinile per il Record Store Day del 2019. Peccato che trattandosi di due festival la scaletta sia ridotta e la durata sia di circa ottanta minuti, contro i novanta/novantacinque abituali.

Ground control to Major Keith

I miglioramenti continui del Moog utilizzato da Emerson hanno risolto molti dei problemi emersi durante le prime tournée, ma le condizioni di temperatura e umidità più estreme continuano a rappresentare un tallone d'Achille del sofisticato sistema. Al Festival di Mar-y-Sol si suona vicino al mare e il Moog fa i capricci. In quei casi non resta che rivolgersi al Dr Moog in persona. Commenta Keith: "È come essere un astronauta in missione nello spazio quando ti accorgi di avere un grosso problema e l'unica persona che può aiutarti è in una stazione di controllo a migliaia di chilometri di distanza!".

Moog Drum

In quel periodo la fabbrica e i laboratori della Moog sono dislocati a Williamsville, nello stato di New York. L'8 aprile è previsto un concerto nella vicinissima Buffalo e Palmer ne approfitta per andare a visionare il modello di Moog Drum che la casa sta elaborando su sua richiesta. Si tratta di un tom di 9" della Ludwig di colore nero con una serie di pedali collegati a circuiti simili a quelli del Minimoog; ogni pedale permette di cambiare il suono ottenuto percuotendo la pelle del tom. Il batterista decide di sperimentarlo proprio durante il concerto di Buffalo, all'interno del suo assolo. Il prototipo tornerà ai laboratori per le modifiche suggerite da Palmer, che lo utilizzerà ancora durante il tour autunnale in UK. Nel frattempo, però, si rende conto che la Moog non vuole portare avanti il progetto seguendo tutte le sue indicazioni e per questo si metterà al lavoro con l'ingegnere britannico **Nick Rose** per far costruire il modello che utilizzerà l'anno seguente, sia dal vivo che in studio.

Copertina del settimanale inglese «Melody Maker» (30 aprile 1972).

Bomba o non bomba?

Il 12 aprile ELP hanno in programma un concerto alla Bucknell University di Lewisburg, ma nel tardo pomeriggio la polizia locale riceve una telefonata da parte di una ragazza che segnala la presenza di una bomba in sala. La polizia allerta gli organizzatori, che girano la decisione ai manager, che a loro volta chiedono al gruppo di decidere cosa fare. ELP scelgono di suonare lo stesso e, per fortuna, tutto fila liscio. Forse era solo una ragazza arrabbiata perché il fidanzato aveva preferito andare al concerto anziché stare con lei.

TRILOGY Tour setlist

Hoedown (TRILOGY)
Tarkus (TARKUS)
The Endless Enigma (TRILOGY)
The Sheriff (TRILOGY)
Take A Pebble incl. *Lucky Man* and *Piano Improvisation* (EMERSON, LAKE & PALMER)
Pictures At An Exhibition – Pt. 2 (PICTURES AT AN EXHIBITION)
Rondo incl. *Drum solo* (dal repertorio dei NICE)
Nutrocker (PICTURES AT AN EXHIBITION)

ELP talks

La Lizard, collana della Rizzoli, a fine 2021 ha pubblicato *L'autobiografia ufficiale di Emerson Lake & Palmer*. Da questo mastodontico libro abbiamo tratto le dichiarazioni di Keith, Greg e Carl, riguardanti TRILOGY e i concerti di quel periodo. Le riportiamo con le iniziali del componente a cui sono riferite.

THE ENDLESS ENIGMA

KE: Eravamo su di giri quando incidemmo TRILOGY. Tutti gli album di quel periodo furono opera di una band veramente concentrata sulla propria musica.

GL: Se dovessi indicare il miglior album in cui appaio sceglierei TRILOGY. Era un disco con una visione, inciso da una band che aveva appena scoperto la sua vera identità.

CP: La Atlantic ci diceva sempre e solo "Continuate a fare quello che volete". Era un segno dei tempi e in seguito non sarebbe accaduto con altrettanta frequenza. Non credo che pensassero che il prog rock sarebbe durato così a lungo. All'Atlantic non comprendevano quello che facevamo, ma noi avevamo successo e loro capivano i numeri. Tutto qui!

KE: Ero contento di TRILOGY, molto diverso da TARKUS. Ce n'è per tutti i gusti. Va dal country a un po' di pianoforte ragtime, a una fuga. Un'altra canzone di Greg alla chitarra acustica, molto simile a *Lucky Man*, un bolero, ballad, hard rock.

GL: Fu un album difficile da realizzare perché curato in ogni dettaglio. Richiese molto tempo e altrettanta dedizione.

CP: In quei primi giorni la casa discografica non ci fece mai pressioni perché sfornassimo 45 giri di successo. Probabilmente l'Atlantic era abbastanza furba da capire che in ogni album ci sarebbe stato un brano acustico da pubblicare come singolo. È quello che voleva Greg, ovvero esprimere quella parte di sé e io lo capivo e rispettavo. Per di più la band ne traeva grande giovamento, perché quelle canzoni semplici e armoniose ci aprivano la porta delle radio. Gli altri brani conducevano poi gli ascoltatori nel cuore dell'Lp e mostravano le tante sfaccettature della band.

KE: Io e Greg cerchiamo sempre di giungere a una mediazione. Se Greg ha un testo, io rispetto la sua idea. Non ci sono conflitti. Siamo tutti abbastanza equilibrati e tendiamo a lasciar fuori le emozioni dal nostro rapporto di lavoro. Certo, a volte litighiamo, ma poi ci ridiamo sopra. Ne parliamo e diciamo quello che ci passa per la testa. Non portiamo rancore.

GL: Scrivere canzoni è una strana faccenda, difficile da descrivere. Ovviamente le idee mi arrivano da fonti diverse. Alcune sono guidate dall'emozione, altre semplicemente dall'intelletto e altre ancora sono "rubate". *From The Beginning* parla dell'argomento forse più importante di tutti: l'amore tra due persone. È un tema inesauribile, sempre affascinante e avvincente. È forse il più rilevante per gli esseri umani. Può, tuttavia, diventare limitante e a volte è bello sottrarsene scrivendo canzoni su altri argomenti, cercando uno sguardo interessante su qualcosa di diverso. Però mi sono sempre trovato a mio agio nello scrivere di relazioni umane.

KE: Quando compongo, non parto dal tempo metrico ma dall'idea che intendo elaborare. Voglio creare qualcosa, mi metto davanti alla tastiera ed esprimo quell'emozione suonando. Non ho mai studiato le scale pentatoniche o cose del genere. Davvero, scrivo a un livello puramente istintivo: so cosa voglio sentire e continuo a lavorare finché non lo raggiungo. A volte non ci riesco. Studi più seri di orchestrazione, armonia e contrappunto mi avrebbero semplificato la vita, perché avrei potuto ricorrere a una formula. Compongo al pianoforte, ma mentre suono non sento il pianoforte bensì lo strumento cui è destinato ciò che scrivo. Mi trovo meglio così. Se scrivo al sintetizzatore tutti quei suoni a mia disposizione mi portano facilmente fuori strada. Con il pianoforte mi concentro sulla composizione. Il filo conduttore può attendere. L'obiettivo principale è trovare una melodia efficace. Ci si può fidare del pianoforte: dice la verità. Se suona bene sul pianoforte, suonerà bene su qualsiasi strumento. A volte le cose più semplici possono

essere le più difficili, mentre le più complicate si semplificano molto padroneggiando le note. Nell'imparare un nuovo brano musicale trovo più facile andare a orecchio che affidarmi alla notazione.

GL: Mi piacerebbe avere fama di autore di testi che fanno riflettere. Secondo me le persone non sanno cosa vogliono finché qualcuno non glielo dice, ma non dev'essere un sermone. Credo che vogliano canzoni con liriche oneste. Servono parole semplici, però con un'energia che aumenta il significato del brano, che deve avere un contenuto universale. Non dovrebbe essere capito solo dalle persone "intelligenti". Sono stanco di "io e te, baby". Prendiamo *Imagine* di John Lennon: quella sì che è un brano ricco di significato, che mi piacerebbe saper scrivere. Cerco sempre una sfumatura inconsueta nelle cose.

Sotto: ELP nel 1971.

«TRILOGY fu il primo disco in cui registrammo uno strumento alla volta»
Carl Palmer

KE: Io e Greg non trovammo mai l'amalgama che potevano avere **Paul McCartney** e **John Lennon**. A volte dovevamo suonare un pezzo sessanta o forse cento volte prima che uscisse precisamente come lo volevamo. Solo allora Greg entrava in cabina a registrare la voce… e solo allora scoprivo come sarebbe venuto il pezzo. Non era veloce a scrivere i testi.

GL: Keith diventava impaziente perché non capiva quanto lavoro comporti scrivere un testo. C'era sempre troppa pressione.

KE: È molto importante che Greg realizzi quel che gli piace. Dà il meglio quando apprezza veramente la musica. Se suono una parte di tastiera che gli piace abbastanza da farlo tornare a casa a lavorare sul testo, allora so che va tutto bene e che tornerà il giorno dopo con grandi risultati. Gli fornisco solo qualche indicazione generica, ma so bene che non vuole che gli si stia addosso quando lavora. Perciò lascio che si porti via il nastro per lavorarci a casa sul suo sedici piste. A volte riusciamo a dare subito forma definita a una canzone, ma è molto raro. La maggior parte del lavoro si svolge giorno dopo giorno, con continui aggiustamenti.

CP: Tra il 1971 e il 1974 Keith scrisse musica senza sosta. Qualsiasi cosa bollisse nella sua pentola, la portava al soundcheck e la provavamo durante la solita routine di suonare brevi frammenti musicali per regolare i volumi. Era un compositore prolifico ed entusiasta. Capivamo che gli girava tutto per il verso giusto. Probabilmente fu uno dei momenti migliori della sua vita. Ricordo che era incredibilmente felice e questo si rifletteva anche nel suo stile compositivo.

KE: TRILOGY risentì anche del mio interesse per il ragtime. Si avverte per esempio in *The Sheriff*, mentre *Abaddon's Bolero* va in tutt'altra direzione. Durante le prove accordai i tre oscillatori del Moog su una triade di terze e sperimentai una mia idea. Chiesi a Carl di suonare un ritmo di bolero, ma in quattro quarti anziché nel sei ottavi di **Ravel**. Greg si unì e rise insieme a Carl. "Sì, divertente!", pensai, ma cominciai ad arrangiare la mia composizione partendo dall'orchestrazione di Ravel.

In questa e nell'altra pagina: poster e biglietti dei concerti targati 1972.

THREE HEADS

CP: Keith e Greg componevano, ma quando ci riunivamo non c'erano arrangiamenti pronti all'uso. Li elaboravamo insieme al momento. I brani di Keith erano articolati in diverse sezioni e lui ci chiedeva suggerimenti per passare da una all'altra. Era lì che entravano in gioco le dinamiche di gruppo. Dicevamo: "Potremmo fare questo, questo e anche questo". Io proponevo: "Potrei suonare così". Greg rispondeva: "Perché non proviamo questo?". E poteva essere qualsiasi cosa. Era in quelle situazioni che Keith tirava fuori il meglio dal gruppo. Lui era un grande arrangiatore e, se uno di noi aveva una bell'idea, provava a metterla in pratica e ci stimolava a sperimentare approcci diversi alla musica. Alla fine sceglievamo insieme la soluzione che ci pareva funzionare meglio. Accadde spesso durante la lavorazione di PICTURES AT AN EXHIBITION, quando annaspavamo tra le varie sezioni cercando di capire cosa suonare. C'era anche un problema tecnico, perché passando dall'una all'altra si sentivano le cose "atmosferiche" provenienti dal Moog, quei suoni che molti pensavano facessero parte della musica. In realtà erano i rumori prodotti da Keith mentre cercava di preparare la sezione successiva. Agli albori dell'elettronica non si poteva semplicemente premere un pulsante per passare al suono desiderato. Si dovevano girare manopole e avviare qualcosa, e così decidemmo di trasformare in musica quei momenti. Anziché camuffarli in qualche maniera, cercavamo di enfatizzarli e poi passare alla sezione successiva. L'arrangiamento e la strutturazione erano sempre – o quasi sempre – un lavoro di gruppo.

KE: *Hoedown* fu la prima composizione di **Aaron Copland** che rivisitammo. Nei concerti dopo l'uscita di TRILOGY la eseguimmo sempre allo stesso modo, anche se il riff iniziale del Moog ("du-li-da") venne fuori per puro caso, però era funzionale al brano e lo tenemmo.

CP: TRILOGY fu il primo disco in cui registrammo uno strumento alla volta. L'idea era sempre quella di ottenere il sound più grandioso possibile suonando solamente noi tre, ma stavolta Greg disse: "Incidiamo un album al meglio delle nostre possibilità, a come suonarlo dal vivo penseremo quando sarà il momento".

GL: A quel punto in studio si era passati dai registratori a sedici piste a quelli a ventiquattro e, sincronizzandone due, si poteva arrivare a quarantotto.

Vale a dire che potevamo sperimentare con le sovraincisioni e le orchestrazioni in un modo sino ad allora impensabile. Naturalmente questo non evitava errori di registrazione.

KE: Nella title-track serviva un assolo in sei ottavi e io ne avevo in serbo uno nel caso in cui non uscisse niente di meglio. Verso mezzanotte collegammo il Minimoog e gli assegnammo una delle piste, regolandone il segnale in ingresso. Gli oscillatori dello strumento erano ancora delicati e tendevano a non andare d'accordo con la tastiera; per ovviare al problema usavamo scale che la maggior parte dei musicisti orientali avrebbe scartato. Registrai l'assolo al secondo tentativo e su insistenza di Greg passammo alle sovraincisioni di pianoforte. Tutto procede bene fino alle due del mattino, quando chiesi di riascoltare ciò che avevamo inciso. Ero pieno di aspettative. Volevo ascoltare il risultato nella gloria del suono stereofonico; più si avvicinava l'assolo di Moog, più rizzavo le orecchie. Eccolo! Ero così contento! Ma poi ci fu un vuoto, una specie di nulla. Non si poteva fare altro che registrarlo nuovamente, ma a quell'ora niente poteva sostituire ciò che era andato perduto. Niente, se non una nuova registrazione.

Keith Emerson a Londra (1972).

Sopra: poster concerto di Southampton (11 novembre 1972) e copertina del tour book dell'autunno 1972.

CP: Ovviamente a quei tempi non esistevano l'interfaccia MIDI e quindi non c'era verso di suonare dal vivo quei brani come li avevamo registrati. Facemmo quello che potemmo, ma sul palco non suonammo mai granché di TRILOGY, anche se sono convinto che sia uno dei nostri album migliori.

GL: Era difficile replicare TRILOGY dal vivo, visto quanto realizzato in studio, così suonammo di rado *Abaddon's Bolero* e *The Endless Enigma*.

KE: Per un certo periodo suonammo *The Endless Enigma* per intero, riscuotendo applausi di cortesia, prima che Greg staccasse la spina perché la composizione non rendeva bene quanto il nostro solito materiale. Neanche *Trilogy* era tra i brani più facili da suonare dal vivo.

GL: Non avevo molte occasioni di utilizzare la chitarra. Piaceva a tutti, ma dovevo mettere da parte il basso. Keith tentava di sostituirlo con i pedali, ma non era la stessa cosa. Venivano a mancare le frequenze basse vere e proprie. A volte suonavo la chitarra e ne ero felice, però Keith aveva più possibilità di espandere la tavolozza sonora con i sintetizzatori, soprattutto quando arrivarono quelli polifonici, con i quali poteva suonare dieci note simultaneamente anziché una alla volta.

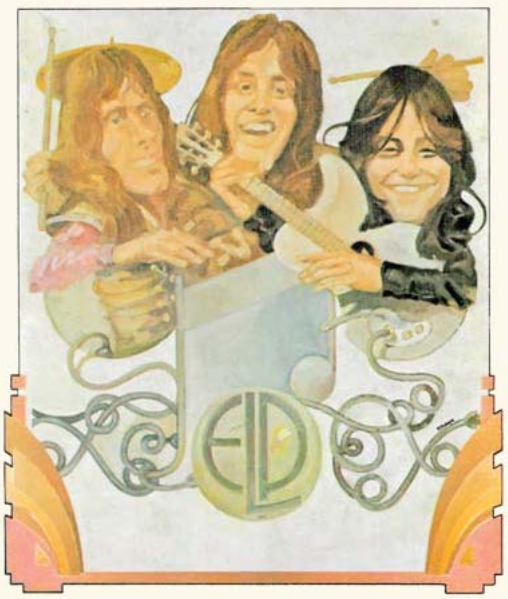
KE: Dato che le idee continuavano a fluire senza sosta e ci divertivamo l'uno con la musica degli altri, non c'era motivo di non proseguire così. Greg suonava la chitarra elettrica molto più di prima e mi sorprese la sua agilità. Non era **John McLaughlin**, ma aveva un suo stile che si adattava molto bene agli ELP.

HAPPY IN THE END

CP: Per la copertina la casa discografica si rivolse a Hipgnosis, studio grafico all'avanguardia. Realizzarono l'illustrazione che ci ritraeva a mezzo busto sullo sfondo di un cielo violaceo. Fu la prima immagine del gruppo a circolare cospicuamente tra il pubblico, dato che non c'erano nostri scatti sul primo album, né su TARKUS e su PICTURES AT AN EXHIBITION. All'epoca non era la "cosa giusta" mettere in copertina una foto del gruppo. Ci volle molto prima che pensassimo a un ritratto e capissimo che poteva funzionare per la geometria di noi tre allineati di profilo. Era un'immagine forte che ci colpì. Sembrava che i tre fossero uno, e che quell'uno fosse proteso avanti.

GL: Emerson, Lake & Palmer sono spesso definiti un trio dal sound molto potente. Lo stesso si può dire di altri trii (**Jimi Hendrix**, **Cream**, **Police**), e secondo me il motivo è che il cervello umano può elaborare simultaneamente fino a tre segnali distinti, oltre i quali percepisce un insieme.

KE: All'uscita dell'album i media cominciarono ad accennare sempre più spesso a una mia presunta insoddisfazione, così cercammo di smentire con tatto le voci di una rottura. Come da manuale, ritenevano che avere in cantiere un disco a proprio nome – come l'avevo io – equivalesse a dire "ciao ciao" al proprio gruppo. In un'intervista ribattei che gli ELP erano invece in una buona posizione, perché io ero libero di togliermi altrove la soddisfazione di suonare seriamente jazz. Non significava affatto che fossi insoddisfatto del gruppo, che aveva ancora una lunga vita davanti. Era difficile dire quanto lunga, ma in quel momento eravamo felici e sembrava che ci fosse ancora tanto da esplorare. La nostra musica era un po' astrusa e di difficile collocazione, perché non rientrava nelle categorie preconfezionate.



GL: Probabilmente fu l'apice del nostro successo mediatico. In quei giorni TRILOGY e gli ELP si aggiudicarono quasi tutti i premi possibili. Nei referendum del «Melody Maker» vincemmo in tutte le categorie: miglior artista, miglior produttore, miglior cantante, miglior Lp, miglior tutto! I media erano stati colti da una specie di frenesia per gli ELP e non c'era giornale che non ci mettesse in prima pagina.

CP: Dopo TRILOGY i media parvero spostare l'attenzione da Keith a Greg. In effetti le belle canzoni di Greg Lake pre-

«TRILOGY fu un album difficile da realizzare perché curato in ogni dettaglio»
Greg Lake

senti andavano per la maggiore e la stampa capì l'orientamento della band. Si rese conto che c'era anche un versante commerciale nel nostro complicato prog rock. Greg non era molto conosciuto quando militava nei **King Crimson**. Quando entrai negli ELP non sapevo che fosse stato il loro cantante. I giornalisti volevano parlare sempre con **Robert Fripp**… di loro non conoscevo altro, pur essendo nel giro. Con TRILOGY Greg iniziò a rilasciare più interviste e penso che fu un bene.

GL: Fu molto gratificante ricevere il giusto riconoscimento per l'impegno riversato in quel periodo nella band e nella sua musica.

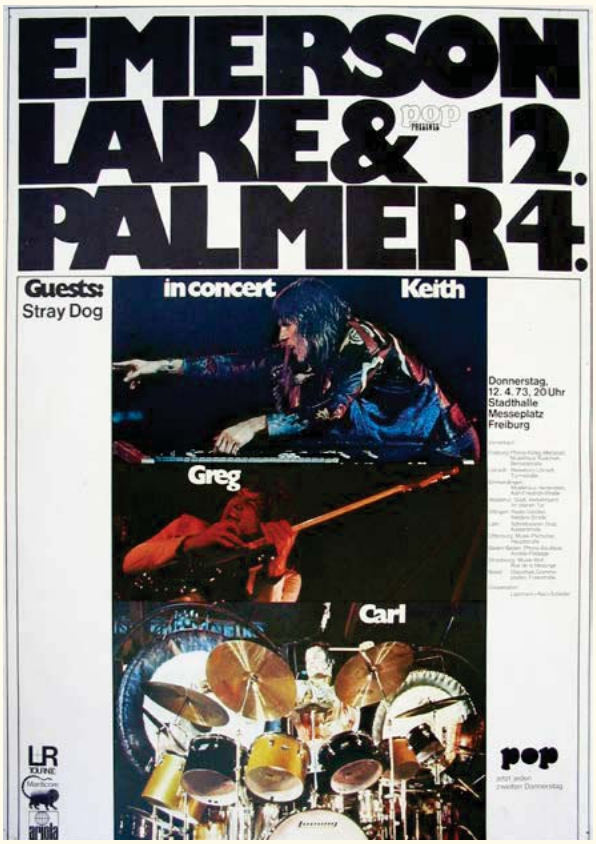
CP: C'era qualche disaccordo e io facevo un po' l'avvocato del diavolo, cercando di offrire sempre un punto di vista diverso. A me interessava solo prendere la giusta direzione musicale. Se una cosa non mi piaceva, lo dicevo subito e molto chiaramente, fosse o non fosse il momento giusto. Quando ci si trova nella mia posizione – non ero propriamente uno degli autori musicali, anche se ovviamente scrivevo qualcosa anch'io – bisogna dire le cose come stanno, a costo di essere brutali. Ci conoscevamo bene e loro due sapevano benissimo che quando trovavo orribile qualcosa non lo dicevo certo per proporre in alternativa le mie canzoni. Lo dicevo perché lo pensavo. E ovviamente spiegavo il perché e il percome. Non era mai una questione personale. Chiarivo per quale motivo non trovavo adatto a noi quel determinato brano. Non mi facevo guidare dal gusto personale, ma da ciò che ritenevo buono per la band. E funzionò molto bene, perché Keith e Greg erano persone simili anche dal punto di vista creativo.

KE: In Inghilterra eravamo i più quotati – vincevamo quasi tutti i premi possibili – eppure non mi sentivo a mio agio. PICTURES AT AN EXHIBITION era stato candidato a un Grammy (Best instrumental performance with vocal colouring in the pop, rock and folk field), eppure io ripensavo ai bei tempi in cui viaggiavo con i **Nice** su un furgone scassato, magari alla volta di qualche club buio e squallido nel nord dell'Inghilterra… e quei tempi mi mancavano, anche se ora suonavo in tutto il mondo in stadi strapieni, alloggiando in alberghi a cinque stelle.

GL: All'inizio del 1972 entrò nella vita degli ELP un signore riservato, tranquillo, misurato. L'avevamo scelto principalmente per la reputazione di commercialista esperto: un'eredità tramandata da suo padre, **Harry Young**, che gli ELP amavano e rispettavano molto.

CP: Quelli dell'Atlantic Records non avevano esperienza di gruppi prog. Noi eravamo tra i primissimi e loro stavano semplicemente comprando un gruppo che aveva successo nel Regno Unito. Fu un bene per noi, finché non ci rendemmo conto che **Dee Anthony** stava dietro a **Peter Frampton**. Al nostro ritorno in Inghilterra do-

Greg Lake



Poster e biglietti concerti ELP del 1972.

po il tour di TRILOGY, vedemmo che la situazione con l'EG management cominciava a deteriorarsi. Nel dicembre 1971, dopo un concerto al Pavilion in Piccadilly Circus (Londra), scendemmo dal palco e trovammo **David Enthoven** del nostro management che dormiva nel camerino. Capimmo che le cose iniziavano a sfuggirci di mano. **Mark Fenwick**, direttore della E.G., non aveva il tempo di stargli sempre dietro e controllarlo, perché doveva gestire un impero di vendita al dettaglio. Ci rendemmo conto che avevamo bisogno di un cambiamento, che arrivò grazie al nostro commercialista, Harry Young, quando gli parlammo della situazione. Lui ci consigliò: "Perché non parlate con mio figlio Stewart? Potrebbe forse aiutarvi". Fissammo un appuntamento con lui, che all'epoca non sapeva molto dell'industria musicale. Capimmo tuttavia che era sveglio e che imparava rapidamente. Così lo portammo in America e credo che il nostro primo spettacolo con lui al seguito fece il tutto esaurito al Madison Square Garden. Gli proponemmo di occuparsi della nostra attività a livello globale.

KE: Nel maggio 1972 Stewart Young scrisse con piglio da manager una lettera ad **Ahmet Ertegun**, presidente dell'Atlantic, per rifiutare in modo freddo e rispettoso la recente offerta di mettere sotto contratto gli ELP in esclusiva mondiale: "Sono convinto che la vostra offerta non sia assolutamente all'altezza dei proventi che ne deriverebbero alla vostra organizzazione, sia nell'immediato che certamente in futuro". Rimanemmo favorevolmente colpiti e ventilammo di fondare una nostra etichetta, per promuovere non soltanto noi stessi ma anche altri gruppi di analogo orientamento musicale. L'esclusiva mondiale dell'Atlantic poteva aspettare.

GL: Decidemmo di fondare una nostra casa discografica perché la Island pretendeva da noi, volenti o nolenti, un album ogni sei mesi. A pilotare le nostre energie creative non saremmo stati noi ma chi guadagnava denaro dalla nostra musica. L'arte dovrebbe nascere dall'amore del desiderio di creare.

CP: La distribuzione della Island negli Stati Uniti non era all'altezza; perciò strinsero un accordo con l'Atlantic e noi facevamo parte del pacchetto. Il rapporto con la Atlantic era iniziato quando l'E.G. Management le aveva dato i King Crimson. **John Gaydon e David Enthoven** della E.G. non erano sicuri di sapersi muovere sul mercato americano, infatti i loro contatti laggiù derivavano da **Frank Barcelona** della Premier Talent (da lui fondata nel 1964 e venduta alla William Morris Agency nel 2002). Quando andammo negli Stati Uniti la E.G. ci consigliò di trovare un manager che potesse anche gestire i concerti e fu così che cominciò la nostra relazione con Dee Anthony. Avevamo dunque Barcelona e Anthony: una grande combinazione. Potevamo telefonare direttamente a loro.

GL: Avevo conosciuto Dee quand'ero andato a New York con i King Crimson e lui ci aspettava. Era un personaggio incredibile, aveva una meravigliosa barba bianca, denti luccicanti come perle ed era un gentiluomo italiano, pieno di gioia. Lo adoravi fin dal primo momento. Quei due lavorarono insieme e divennero come fratelli.

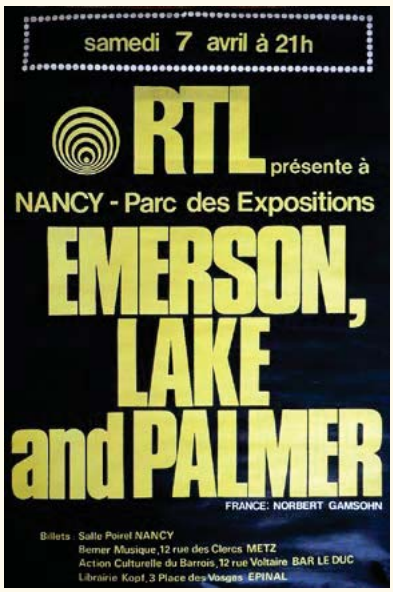
CP: Sapevamo che Anthony era un grande, ma l'Europa non era il suo territorio e noi avevamo bisogno di qualcuno sul posto, dato che era lì che vivevamo. Così arrivò Stewart. Si comprò qualche libro per imparare come funzionava l'industria musicale ed ecco fatto. Entrò nella band e non se ne andò più.

KE: Nel 1972, mentre eravamo in tour in America, ci giunse notizia che avevamo fatto furore nei referendum musicali britannici di fine anno. Dopo aver fondato la nostra etichetta, comprammo un edificio nel quale esercitarci, provare e registrare. E cercammo il nome da dare all'insieme.

CP: Scegliemmo Manticore Records Ltd., dal titolo di un brano di TARKUS sulla manticora, creatura mitologica parte leone e parte scorpione.

KE: Stewart Young venne a farmi visita nel mio appartamento di Londra perché serviva un nome per la nuova impresa e chiese suggerimenti. Tirai fuori i nostri album per scorrere i titoli dei brani, sperando di trovare l'ispirazione. "Manticore? Che ne dici? Cor-

«Io e Greg non trovammo mai l'amalgama di Paul McCartney e John Lennon»
Keith Emerson



po di leone e coda di scorpione? Abbiamo due scorpioni: io e Greg. Carl ha l'ascendente in leone? Un perplesso Stewart rispose: "Non lo so. Sentirò gli altri".

CP: Volevamo un maggiore controllo artistico e finanziario, e l'etichetta s'ispirava, in teoria, alla Apple Records dei **Beatles**. Stewart affidò la gestione a un pezzo grosso della promozione discografica statunitense, **Mario Medious**. La Atlantic si aggiudicò la distribuzione della Manticore.

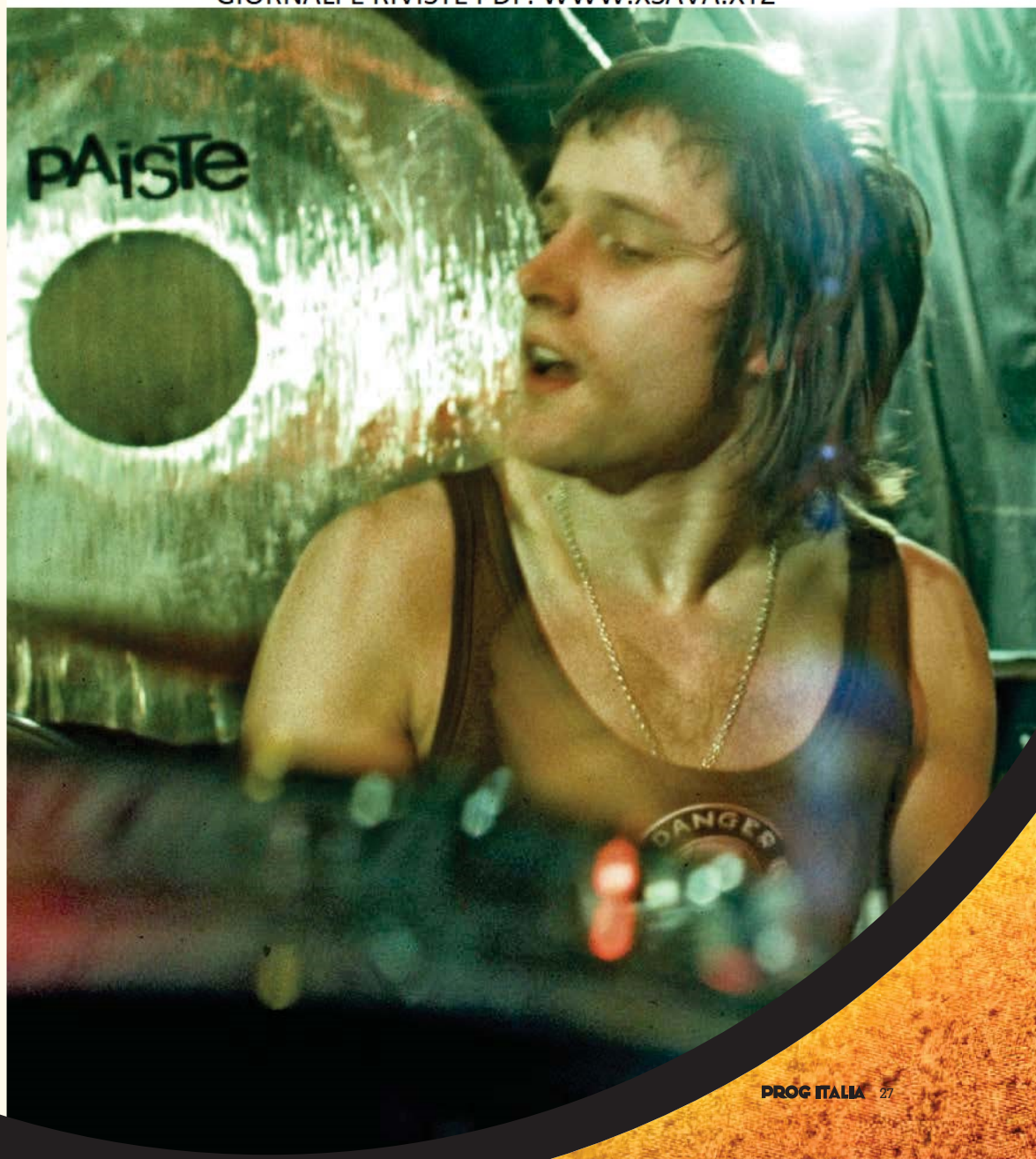
KE: Scovammo un cinema abbandonato che ci parve ideale per le nostre attività future. Era situato ai margini di Fulham, nel sudovest di Londra, perfetto per le nostre esigenze ma anche per quelle dei nostri compagni di etichetta. Uno spazio con la possibilità di provare e registrare. Un posto che potevamo chiamare quartier generale. E il quartier generale divenne Manticore.

CP: Barcelona ci procurava i concerti e quindi per quelli eravamo tranquilli. Avevamo predisposto tutto. Ci serviva qualcuno che controllasse i contratti, riscuotesse i pagamenti, curasse altri affari e in generale si prendesse cura delle nostre faccende. Avevamo persone che si occupavano dei trasporti e delle luci. Avevamo una squadra, la nostra sede… potevamo lavorare e provare. Eravamo già operativi e quindi sapevamo quale strada prendere. Ci serviva qualcuno che lavorasse per la Manticore, perché a quei tempi contavano le copie vendute, non la quantità di concerti. Tutto dipendeva dai risultati nelle classifiche di vendita e avevamo bisogno di qualcuno che le seguisse, rimanendo attaccato al telefono per tutto il giorno.

Una cosa delle dimensioni di ELP va amministrata quotidianamente a livello globale. Dovevamo tenere costantemente sotto controllo le cifre del-

Carl Palmer

GIORNALI E RIVISTE PDF: WWW.XSAVA.XYZ



la distribuzione e delle vendite. Per Stewart fu facile perché aveva già gestito la contabilità di varie aziende.

GL: Un'amicizia che dura quarant'anni è una vera benedizione, che unisce come una famiglia. Tra Stewart e gli ELP non c'è mai stato un contratto. Tutto il rapporto si basava sulla fiducia, il che è incredibile, davvero straordinario. Non ne abbiamo mai avuto bisogno e mai ne avremo. Sono onorato che a guidare la carriera degli ELP sia stato lui, reggendo il timone con mano ferma e sapendo che non era mai il caso di agire d'impulso. Non era in ballo solo la band ma la squadra, i fan. Il manager è responsabile di tante cose che hanno ripercussioni sul suo orientamento e sui suoi criteri decisionali.

KE: Greg si divertiva a coinvolgere avvocati e manager. All'inizio i nostri manager furono scelti da Greg. Di certo non mi dispiaceva: dovevo preoccuparmi solo di comporre e fin quando la band suonava quello che scrivevo ero felice.

GL: I nostri spettacoli erano talmente costosi che per renderli possibili qualcuno doveva avere ogni cosa sotto controllo. Non bastava passare i pomeriggi a esercitarsi con le tastiere… salivamo su un palco che costava più delle case in cui vivevamo. No! Qualcuno doveva pensarci e quella persona ero io. Diressi le attività che divennero l'universo Manticore fino a quando non ci capitò la fortuna di conoscere Stewart.

CP: Ogni tanto scoppiava tra di noi una scaramuccia o un litigio. Sempre più spesso con il passare del tempo. Ma credo che la longevità e l'alta qualità della nostra musica dipendano da quanto ognuno di noi abbia dovuto lottare, qualunque fosse il suo talento e quale che fosse il suo ruolo: compositore principale, paroliere, arbitro o che altro. Alla fine dei conti, combattevamo per il risultato migliore. Dico sempre che gli ELP non hanno mai litigato per i soldi, né per le donne, ma litigavamo all'infinito per quattro battute di musica!

Live in Japan (22 luglio 1972).

KE: Una mattina d'estate, mentre Stewart scritturava gruppi rock internazionali (**PFM**, **Banco**, **Stray Dog**), io arrivai alla Manticore sulla mia moto Norton 750. Avevo con me un mucchio di manoscritti, che speravo potessero essere l'inizio del quinto album degli ELP. Lavoravo da un po' su quelle idee nella mia casa nel Sussex. Erano le più compiute e ponderate fino a quel momento e comprendevano i miei consueti veicoli compositivi (contrappunto, poema sinfonico), ma stavolta sembrava che un unico filo conduttore le attraversasse. Ogni idea aveva innescato un suo sviluppo. In passato ogni idea appariva e poi spariva, mentre adesso ogni pensiero subiva uno sviluppo che lo portava verso una conclusione più logica. Nutrivo grandi speranze.

RIGHT BEFORE YOUR EYES

GL: Dopo TRILOGY passammo dalle sale da 2500 posti agli stadi. Non fece differenza: gli ELP funzionavano bene in qualunque tipo di spazio. Eravamo contenti perché era la musica a renderlo possibile. Che suonassimo in un teatro, in un auditorium o in un festival, il gruppo funzionava comunque bene.

CP: Essendo un trio, dovevamo costantemente superare noi stessi e usare luci ed effetti per dare spettacolo. Ovviamente c'era chi non lo sopportava ma, se guardavano al di là della spettacolarità e ascoltavano, capivano che la parte più rilevante era la musica. Qualcuno preferì non tenerne conto. Dissero peste e corna di noi, e ci dispiacque molto. Non volevamo rilasciare interviste, perché ci avevano trattato troppo male. E allora pensammo che fosse meglio non parlare affatto. Ci sentivamo feriti e amareggiati, ma dopo un po' smisi di far caso a quel che si diceva di noi.

KE: Nel 1972 facemmo il tutto esaurito in parecchie occasioni, tra cui il Mount Pocono Festival in Pennsylvania (8 luglio, dove suonavano, tra gli altri, **Black Sabbath**, **Humble Pie**, **Cactus**, **Groundhogs**, **Three Dog Night**, **Edgar Winter**), dove mantenemmo fede alla nomea di attaccabrighe con gli altri artisti, come **Rod Stewart** e i **Faces**. Gli organizzatori avevano predisposto due palcoscenici, in modo da velocizzare l'avvicendarsi dei gruppi. Noi volevamo suonare prima dei Faces e loro prima di noi…

Festival a Dortmund (22 aprile 1973).

CP: Il concerto di luglio a Mount Pocono avrebbe dovuto svolgersi dall'una del pomeriggio alle undici di sera, ma a causa della pioggia si protrasse fino al giorno dopo. Rod Stewart e i Faces si stavano ubriacando nel camerino. Gli domandammo se volevano esibirsi prima o dopo di noi. Fummo molto gentili ma risposero: "Adesso". Aspettammo a lungo. Loro non entravano in scena e continuavano a bere. Non capivamo perché si ubriacassero così tanto e alla fine decidemmo di andare noi… immediatamente loro dissero: "No, no! Ora andiamo, ora andiamo". Saranno state ormai le quattro del mattino.

KE: Quando incominciammo il concerto, Rod e i

Faces si misero a suonare sull'altro palco. Organizzatori e manager non avevano ben chiaro chi dovesse suonare prima. Gli ELP alzarono il volume e proseguirono davanti a un grande pubblico, mentre i rispettivi manager litigavano dietro le quinte e la nebbia della montagna diventava sempre più fitta.

GL: Dee Anthony temeva che, se fossimo andati in scena dopo i Faces, la nebbia sarebbe salita fin quando nessuno spettatore avrebbe più potuto distinguere cosa accadeva sul palco. Ecco perché ci fece salire sul palco prima di loro.

CP: Erano sull'altro palco e provarono a suonare anche loro, ma il nostro volume era decisamente più forte e rinunciarono. Ci fu molta tensione tra il nostro road manager e il loro.

GL: Stavamo suonando molto forte, ma colsi ugualmente un po' di trambusto dietro le quinte. A quanto disse Dee, il manager dei Faces aveva cercato di staccarci la spina e lui l'aveva buttato giù dal palco.

KE: Gli spettatori delle ultime file faticavano a vederci, nonostante i fasci di luce degli occhi di bue, e li invitammo a venire avanti, più vicini a noi. Il nostro spettacolo piacque e si concluse con fuochi d'artificio e standing ovation. Mentre uscivo di scena il batterista dei Faces, **Kenney Jones**, mi diede una spallata dicendo: "Vi spazzeremo via, cazzo". Volsi lo sguardo alla nebbia che si era ormai posata su tutto il palco, sorrisi e risposi: "Buona fortuna, spero che vi vedano quando lo farete".

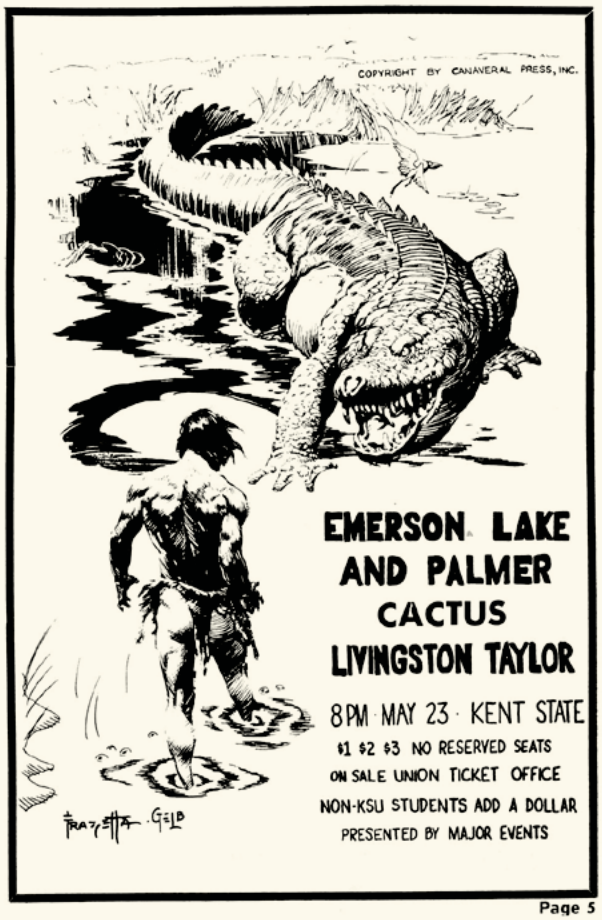
GL: Non per quel che successe quella notte, ma fu l'ultima volta che lavorammo con Dee negli Stati Uniti.

KE: L'Oriente chiamava. La terra del Sol levante. Che noi sapessimo, l'unica altra band occidentale che aveva suonato laggiù erano i **Pink Floyd**. Fu noleggiato un DC8 della Japan Airlines per trasportare noi, le nostre sette tonnellate di attrezzatura e una squadra di giornalisti.

Sopra:
ELP live allo stadio Flaminio di Roma (2 maggio 1972).
Sotto:
Memorial Gymnasium di Kent, Ohio (23 maggio 1971).

CP: Gli ELP avevano da subito un forte seguito in Giappone. La Udo Artists, agenzia che ci rappresentava laggiù, era molto attiva. In quel posto c'era parecchio interesse per i sintetizzatori e avevano incominciato a lavorare su quella tecnologia. A quanto pare, eravamo il gruppo giusto al momento giusto. In seguito molti artisti giapponesi s'ispirarono a noi suonando musica pop con i Moog o con i loro nuovi sintetizzatori. C'era un legame molto forte fin dall'inizio. Niente di costruito: amore a prima vista per la band.

KE: Quando atterrammo si scatenò una grande agitazione nella sala degli arrivi.



"Credo che aspettino Frank Sinatra", scherzò uno dei giornalisti, **Keith Altham** [storico giornalista inglese, scrive per il settimanale «New Musical Expres», anche con gli pseudonimi Mike Grant e Bill Phillips e collabora con la BBC. Nel corso del tempo intervista **Beatles**, **Rolling Stones**, **Jimi Hendrix**, **Frank Zappa**, **Small Faces**, **Cliff Richard**, **Scott Walker**, **Kinks**, **Doors**, **Beach Boys** e ovviamente **ELP**, *ndr*]. Una volta superato il controllo passaporti, i battenti di vetro opaco si spalancarono su un'arena di gladiatori. Avevo visto qualche scena di *The Beatles at Shea Stadium* ma non era niente in confronto a ciò che ci trovammo di fronte in quel momento.

GL: Ci rendemmo conto che per raggiungere la nostra auto avremmo dovuto aprirci la strada tra la folla in delirio…

KE: Trovammo ad aspettarci un migliaio di ragazze urlanti e, dopo un volo di quindici ore senza dormire, avevamo i nervi a fior di pelle, tanto che fummo presi dal panico e ci sparpagliammo in direzioni diverse. Mi feci largo a fatica fino all'esterno e, dopo pochi minuti, nascosto su un autobus pieno di operai con il casco, riuscii a precipitarmi nella limousine dov'era già Greg.

GL: Mi tirarono i capelli e strapparono i vestiti, mentre la situazione diventava sempre più inquietante. Poi la polizia riuscì a trattenere la folla abbastanza a lungo da permetterci di entrare nella limousine.

CP: Nella settimana precedente il primo concerto visitammo diversi posti, mangiammo sushi per la prima volta e ci godemmo un po' della cultura locale. Per mostrare la nostra riconoscenza verso il Giappone, facemmo confezionare tre kimono di raso bianco con bordi dorati e le nostre iniziali sulla schiena. L'idea era di entrare in scena, allinearci e poi girarci di spalle uno dopo l'altro, formando la scritta **E-L-P!** Si scatenò il finimondo…

Miami (14 novembre 1973). A destra la copertina del tour book (1973).

KE: La sera del primo concerto c'era stato un allarme meteorologico. Un tifone si stava avvicinando alla costa e avrebbe potuto causare problemi. Mentre noi entravamo in scena allo stadio Korakuen sulle note di *Hoedown*, la pioggia cessava e ricominciava come se qualcuno aprisse e chiudesse un rubinetto nel cielo.

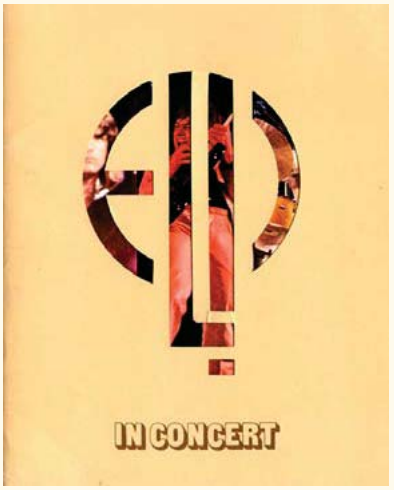
CP: Era pioggia battente, cadeva così forte da farti male.

GL: Non che alla folla sembrasse importare. Qualunque cosa suonassimo riceveva una standing ovation.

KE: Alla fine, durante l'esecuzione di *Rondo*, brandii una spada da samurai e la conficcai tra i tasti, rimanendo supino in una pozza d'acqua. Mi tirai addosso quei volt di elettricità, suonando al contrario. La folla impazzì come se il battitore preferito stesse effettuando un fuoricampo.

GL: Il nostro ultimo live giapponese fu una di quelle esperienze che cambiano la vita e che nessuno si aspetta. Scoppiò un tumulto nello stadio Hanshin Koshien Kyujo, quindici chilometri da Osaka. Tutto ciò che ricordo è che durante l'assolo di batteria il pubblico sfondò le barriere e migliaia di persone corsero verso il palcoscenico a centro campo. La security se la diede a gambe. Videro quelle migliaia di persone correre verso di loro e scapparono!

CP: Lo stadio Koshien è un posto fantastico per suonare, ma il problema era che i giapponesi non erano abituati ai grandi concerti rock. Avevano montato il palco in un angolo di quello stadio di baseball.



GL: Naturalmente gli spettatori smaniavano di vederci da vicino e così incominciarono a scavalcare le barriere e scoppiò un parapiglia. Corsero tutti assieme, a migliaia, verso il palco.

Cinque anni dopo TRILOGY (1977).

KE: Mentre la folla si precipitava verso il palcoscenico, salii sull'organo con le braccia tese, nell'inutile tentativo di ristabilire la calma. La polizia usò la mano pesante con i ragazzi e poi tolse la corrente al palco. Non potemmo più cercare di calmarli parlando al microfono. Sulla scena l'unica persona che poteva emettere qualche suono udibile era Carl. Con grande senso di responsabilità si lanciò nel più lungo assolo di batteria della sua vita, mentre io e Greg ci ritiravamo dietro le quinte.

Milwakee (11 agosto 1972) e Asbury Park (19 agosto 1972).

GL: Il tour manager afferrò me e Keith e ci spinse verso le limousine parcheggiate dietro il palco. Urlò: "Salite!". Ubbidimmo e la macchina sfrecciò via imboccando il tunnel sotto lo stadio. Da fuori sentivamo ancora l'assolo di Carl: "Da da da da da da… Cish!; Da da da da da da… Cish!". Era il segnale convenuto per farci rientrare in scena ma noi eravamo già fuori dallo stadio. Ce n'eravamo andati! E sentivamo il segnale. Lo ripeté più e più volte, pensando che saremmo arrivati. Invece era la conclusione dello spettacolo. L'organizzatore era in lacrime quando ce ne andammo.

KE: Dopo tre chilometri di autostrada abbassammo il finestrino e riuscimmo ancora a sentire Carl che suonava. Greg disse: "Sai, è un batterista con i controcoglioni. Senti che roba! Niente amplificazione, siamo a tre chilometri di distanza e riusciamo ancora a sentire quel cazzone!". Io e Greg ci ritrovammo presto a sguazzare in un idromassaggio. Dicevamo: "Mi domando che ne sia di Carl? Boh. Probabilmente sta sfilandosi la maglietta per il grande colpo di gong". Un'ora dopo Carl esausto spalancò brutalmente le porte dell'idromassaggio: "Bastardi! Ho continuato a dare il segnale di rientro in scena ed eccovi qui nella schiuma di… di un cazzo di idromassaggio!". Risposi: "Bello qui, vero? Ti va di unirti a noi?".

L'editoria musicale nel destino

Simone Romani cura la collana Lizard, dove ha messo a frutto le sue passioni per la musica e per l'editoria. Dopo i "libroni" sui Genesis e Franco Battiato, ha pubblicato in Italia *L'autobiografia ufficiale di Emerson Lake & Palmer*.

Testo: **Guido Bellachioma**

Come si avvicina Simone Romani alla musica e al mondo dell'editoria?

La musica è sempre stata molto presente in famiglia. Mio padre era un "melomane". Frequentare La Scala e l'Opera da bambino ha sicuramente lasciato una impronta profonda. Mi sono avvicinato al rock verso i dodici anni, grazie a delle cugine romane, che ci hanno aperto al "meraviglioso mondo dei Genesis" e altre chicche. Così le "paghette" settimanali sono finite tutte nell'acquisto degli Lp… che hanno sostituito i fumetti, visto che ancora alle elementari avevo scoperto che l'Editoriale Corno (Milano) era proprio sulla strada che percorrevo tutti i giorni per andare a scuola. Basta quindi Uomo Ragno, Fantastici Quattro o Alan Ford… e vai con **Genesis**, **Pink Floyd**, **PFM** ecc. Nei primissimi anni Ottanta ero un cliente affezionato della Medianova Spettacoli, agenzia torinese che portava noi fan a vedere i più bei concerti a Monaco, Zurigo, Frejus, Lione. Erano gli anni in cui i grandi gruppi preferivano saltare l'Italia, memori degli incidenti che puntualmente funestavano i concerti. Ricordo ancora bene le molotov tirate a **Carlos Santana** al Vigorelli il 13 settembre 1977… gli amplificatori bruciare, il rumore sordo dei bulloni sulle assi del palco. Che assurdità!

Al mondo dell'editoria sono arrivato nel 2000, quando insieme a Igort fondammo la Coconino Press. Pubblicavamo il meglio del fumetto d'autore. Non ho più smesso.

Gli ELP, l'equipaggio e i giornalisti all'imbarco dell'aereo per il Giappone, luglio 1972 .

Qual è lo spirito della Lizard?

A Lizard mi sono avvicinato nel 2008, quando Rizzoli decise di comprare il marchio, che era la casa di **Hugo Pratt**. Ma in Italia, se non sono manga da 5 euro o Zero Calcare, checché se ne dica e scriva, è un genere che non vende più di tanto. E allora ho deciso di allargare gli orizzonti, di farla diventare non più un marchio, ma una vera piccola casa editrice. Importante è stata la scommessa, vinta, nel pubblicare *La nave di Teseo* di JJ Abrams, un libro acquisito da colleghi di altre linee editoriali, che però non ci credevano abbastanza. Battezzato da vari responsabili d'area come un progetto buono per non più di 5000 copie, in questi anni è arrivato a superare le 100.000.

Lo spirito si è evoluto, pubblicando quindi romanzi e non solo. E poi, pochi anni fa, con i **Led Zeppelin** e il volume per il loro 50° anniversario, ho deciso che volevo comprare in licenza, ma anche produrre in proprio, "libroni" illustrati e biografie degli artisti in cui credevo. E mi sono tolto tante soddisfazioni.

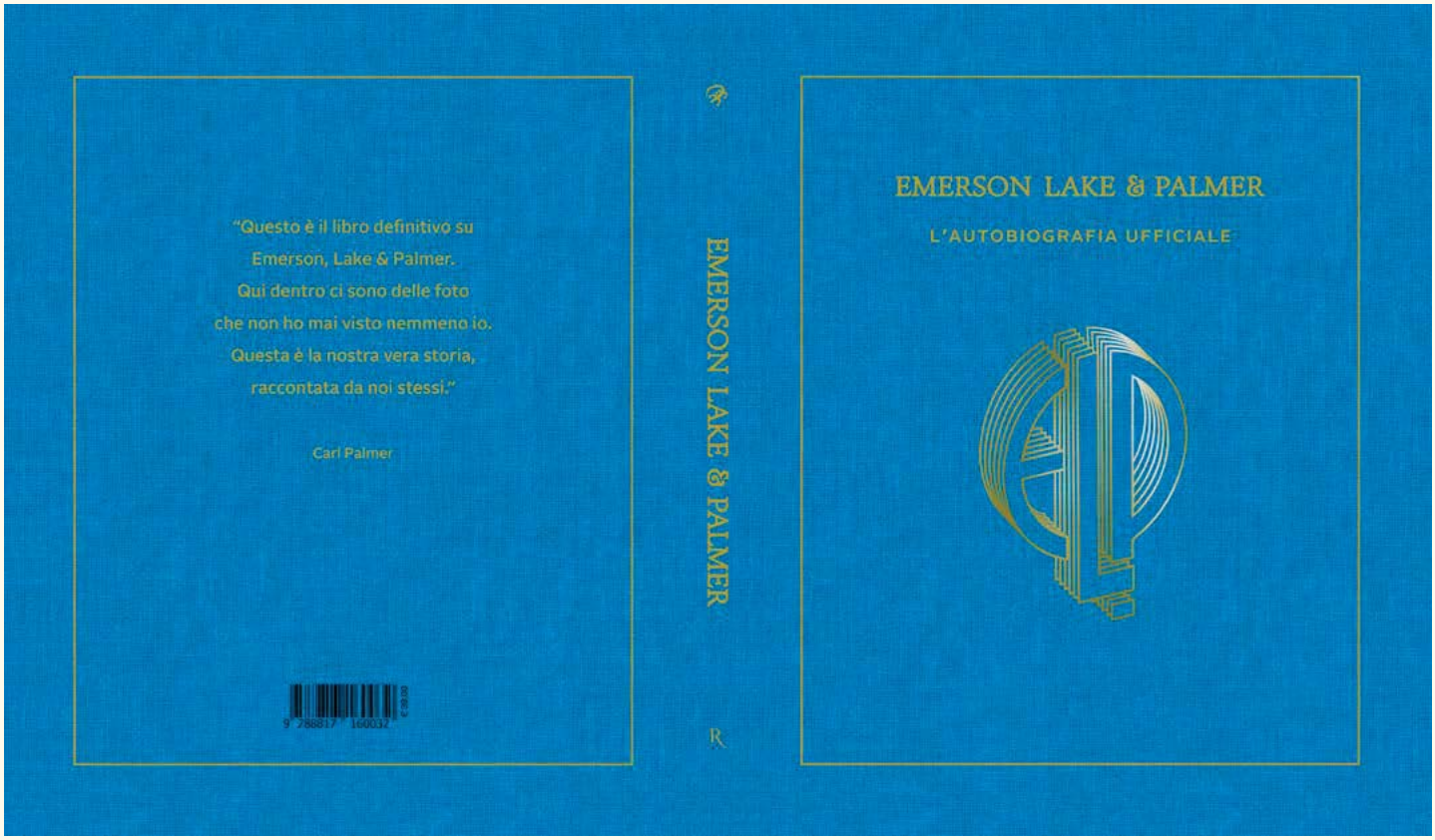
Cosa ha di speciale questo libro su ELP?

In Inghilterra l'offerta di libri musicali è enorme. Complici anche i fotografi, che negli anni Settanta e Ottanta hanno costruito, spesso senza rendersene conto, degli archivi mostruosi, riscontro che queste pubblicazioni di grande formato hanno poco testo, anche se le immagini e le fotografie inedite sono ovviamente un contenuto fondamentale. Ma non è per niente faticoso aggiungere dei testi importanti. *Emerson, Lake & Palmer – L'autobiografia ufficiale* è stato costruito da un editore in gamba, insieme a Carl Palmer e con il supporto concreto degli Estate di Keith Emerson e Greg Lake. Per fortuna la scelta editoriale è stata di concentrarsi nel periodo che dagli esordi arriva fino a WORKS I e II. Le foto sono meravigliose, i ricordi e la narrazione trasportano indietro, poi con tutte le parole dei tre si è veramente davanti a un *Welcome back my friends*. Non è questione di nostalgia. La musica ha espresso dei picchi che difficilmente si possono replicare. Non tanto dal punto di vista delle vendite, quanto della fama eterna.

Nascono ancora dei **Bach**, **Mozart**, **Beethoven**? Mi sembra di no. E di **Pink Floyd**, **Deep Purple**, **ELP** ecc. non se ne incontrano più. Ovviamente, questo è il mio parere…

Emerson Lake & Palmer come ascoltatore? E oltre a loro quali sono i tuoi gusti nell'area progressiva e dintorni?

Come per tante altre persone nate tra la seconda metà degli anni Cinquanta e i primissimi Sessanta, ci sono artisti che ti fulminano, che diventano il tuo



Copertina del libro *L'autobiografia ufficiale*, edito in Italia nella collana Lizard.

imprinting. Per me sono stati i **Genesis** e **Peter Gabriel**. Ascoltavo e compravo tutto. Ricordo il giorno in cui ho messo sul piatto TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS degli **Yes**. L'inizio è monumentale, poi per i miei gusti diventa troppo cerebrale. Probabilmente avevo sempre bisogno delle linee melodiche; per questo, nella mia probabile ignoranza, non sono mai rimasto appassionato da gruppi come **Gentle Giant** e **Van der Graaf Generator**. RED dei **King Crimson** mi ha asfaltato, ma non posso dire lo stesso per tutti i loro dischi. Non so spiegartelo meglio, ma agli album degli ELP riuscivo a collegarmi subito, con altri ho fatto più fatica.

Quale album preferisci di ELP e perché?

TARKUS. Principalmente perché quando accompagnavo a scuola i miei tre figli, tutti vicini d'età, voleva dire un'ora di "lezioni di musica". Li ho veramente cresciuti a pane e rock! Mia figlia Valentina mi chiedeva sempre di ascoltare "il disco dell'armadillo", questo ricordo ha lasciato un segno indelebile in me e lei. Comunque i lavori degli ELP che non possono mancare a casa di tutti noi sono EMERSON, LAKE & PALMER, TARKUS, PICTURES AT AN EXHIBITION, TRILOGY, BRAIN SALAD SURGERY, WORKS I E II.

«Ero contento di TRILOGY, così diverso da TARKUS. Ce n'è per tutti i gusti»
Keith Emerson

Hai mai incontrato Emerson e Lake? Come è andato il rapporto con Palmer?

Purtroppo no. E la pandemia mi ha tolto la soddisfazione di organizzare con Carl Palmer una bella presentazione all'uscita del libro. È stato molto attento a non farsi fregare dal Covid, sapendo che prima o poi sarebbe tornato in tour. E come dargli torto?

Hai mai visto la band da vivo?

Tardi, tardissimo. Solo all'Arena di Verona (26 settembre 1992). Bel concerto, ma certamente lontano da quello che erano negli anni Settanta. Peccato!

IN MEMORIA DI ALAN WHITE

(Chester-le-Street/Durham, 14 giugno 1949 – Seattle, 26 maggio 2022)

La morte del batterista degli Yes ha colpito profondamente gli appassionati del gruppo, nonostante negli ultimi anni il gruppo avesse intrapreso una strada non sempre amata dai fan. Lo ricordiamo con qualche parola raccolta durante il tour di MAGNIFICATION, album degli **Yes** targato 2001…

Testo: **Antonio De Sarno**

Quando si unì agli Yes nel 1972 **Alan White** aveva già una lunga carriera alle spalle. Il suo primo gruppo (Downbeats) faceva cover dei Beatles e di Gerry and the Pacemakers. Dopo essere diventato un session man ricercato arrivò la fatidica telefonata, come racconta lo stesso Alan: "**John Lennon** non aveva una band e mi chiamò dopo avermi visto in concerto con i Griffin. Pensa che abbiamo dovuto provare in aereo! Poi abbiamo continuato a lavorare insieme, finendo anche a suonare per George Harrison su ALL THINGS MUST PASS, anche se lui non volle che il suo nome fosse inserito tra i crediti. Nell'album c'era anche **Ringo Starr**".
Dopo quell'esperienza, Alan continuerà a collaborare solo con il meglio. Qualche nome? **Denny Laine** (Moody Blues, Wings), **Ginger Baker** (Cream) e **Steve Winwood** (Traffic). Fu con **Joe Cocker** che **Chris Squire** lo vide dal vivo per la prima volta, così, appena **Bill Bruford** lasciò gli **Yes**, sembrava quasi scontato che il posto dovesse andare proprio a lui. Pensate che dovette rifiutare l'invito di unirsi sia ai **Jethro Tull** che agli **America**, ma non possiamo immaginarci YESSONGS senza il lavoro duro e preciso di Alan, che riesce a far emergere il carattere più rock al gruppo, nonostante il suo primo lavoro in studio fosse l'impegnativo, quanto sperimentale, TALES FROM TOPOGRAPHIC OCEANS.
Da quel momento la sua carriera è legata agli Yes, abbandonando quasi del tutto il lavoro da session man, anche se andrebbe ricordato il mitico album WETTON/MANZANERA del 1987, dove supporta **John Wetton** e **Phil Manzanera**. Quasi incredibilmente Alan ha realizzato un solo disco da solista, il variegato RAMSHACKLED (1976), dopo aver suonato su THE SIX WIVES OF HENRY (1973) di **Rick Wakeman** e THE STEVE HOWE ALBUM di **Steve Howe** (1979). RAMSHACKLED (1976).
Ricorda Alan: "Sono stato troppo impegnato con gli Yes. Ho sempre tanto materiale pronto e molto viene usato nei progetti del gruppo, ma un'altra parte va in una mia band di Seattle con la quale faccio un rock più etnico, i **MerKaBa**. Grazie a mio figlio, cerco di ascoltare cose più contemporanee (cita i **Radiohead** e **Portishead**), cercando di far emergere i miei ascolti in quello che scrivo, ma non sono certo di riuscirci".

In questi ultimi album ≠[siamo nel 2001, *ndr*] avete realizzato un disco dopo l'altro, il gruppo sembra essere rinato dopo OPEN YOUR EYES, mentre MAGNIFICATIO riesce ad esplorare strade nuove senza rinunciare al sound tipico della band…
Molti la pensano come te. Visto dall'interno del gruppo, OPEN YOUR EYES era nato come album di **Chris Squire** in coppia con **Billy Sherwood**. È bello sentire l'ovazione del pubblico dopo un pezzo come *In The Presence Of* (di cui è coautore), considerato che è uscito appena un mese fa.

Ho notato che in questo tour suoni anche delle parti di piano.
Sì, lo suono abbastanza anche sul disco, mentre sul palco mi limito a utilizzarlo nell'introduzione di *In The Presence Of*… visto che non abbiamo un altro batterista, devo tornare di corsa dietro ai tamburi.

È stato difficile scrivere per l'orchestra, non potendo, di fatto, provare insieme?
In parte, ma la musica che avevamo composto, o che andavamo componendo, aveva degli spazi che si prestavano a essere, diciamo, riempiti da un'orchestra. Per questo motivo non abbiamo voluto un tastierista questa volta. Sempre per questo motivo, mi sono potuto rimettere un po' a comporre al piano. In tutto ci sono voluti tre mesi e molta fantasia! Adesso siamo in Europa, ma abbiamo appena finito 38 date negli Stati Uniti e usavamo un'orchestra diversa tutte le sere… porca miseria! Il direttore si presentava nel pomeriggio e provavamo insieme per un paio di ore. In alcuni le prove avvenivano la sera stessa del concerto! Per fortuna gli arrangiamenti erano stati preparati, non solo per il materiale nuovo, ma anche per quello vecchio. L'elemento sorpresa non mancava.

In Europa, invece…
Stiamo lavorando con una sola orchestra e abbiamo il tempo di conoscerci. Suonare insieme dal vivo è più difficile di quanto non potrebbe sembrare. Andare fuori tempo è all'ordine del giorno, ma abbiamo i nostri trucchi ormai!

Ciao Alan…

Alan con gli Yes (Crystal Palace Bowl, Londra, 2 settembre 1972).

TERZA EDIZIONE 2022

PORRETTA PROG FESTIVAL

5 agosto
GONG

6 agosto
NORTH SEA RADIO ORCHESTRA
JOHN GREAVES ANNIE BARBAZZA
PLAY ROBERT WYATT'S FOLLY BOLOLEY

7 agosto
COLOSSEUM

UNICA DATA ITALIANA !

RUFUS THOMAS PARK PORRETTA TERME (BO)

Info e prenotazioni: iat@comune.altorenoterme.bo.it tel: +39 0534 521103

Direzione Artistica: Bibi Bernardi - Marco Coppi

FREE

L'IMPORTANZA DI QUEL MAGICO MINUTO

Testo: **Guido Bellachioma**

STORIA DI UN MINUTO, primo lavoro "adulto" della **Premiata Forneria Marconi**, nonostante i 50 anni trascorsi dalla pubblicazione (gennaio 1972), rimane uno degli album più amati nella storia del rock progressivo. A riascoltarlo oggi evidenzia l'urgenza espressiva, unita a una forte dose creativa, di **Franz Di Cioccio, Franco Mussida**, **Mauro Pagani**, **Giorgio Piazza** e **Flavio Premoli** (in rigoroso ordine alfabetico). Il risultato è splendido…

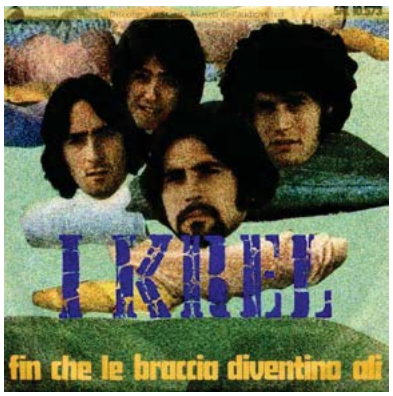
Una carriera lunghissima, ancora lontana dalla conclusione, e una marea di album venduti in tutto il mondo hanno reso la **PFM** una delle band più amate di sempre. Il loro suono è riconoscibile, sia pure con le sfumature dei diversi periodi, contemporaneamente sofisticato e immediato, oltre il progressive rock delle origini. Per loro bisogna parlare di PFM sound, capace di rimanere originale pur cambiando componenti e approccio. La discografia è artisticamente corposa, poi, come per tutti i gruppi che hanno attraversato i decenni, ognuno ha i propri momenti preferiti e sicuramente STORIA DI UN MINUTO è uno dei più gettonati…

La Sony ha inserito STORIA DI UN MINUTO nella collana in vinile **Italian Prog Rewind**. L'album, versione Remastered 24-bit/192kHz from original master tapes, vinile colorato splatter, sarà nei negozi dal 7 ottobre 2022.

Che palestra le cover, Battisti e il resto!

Ricorda Franz Di Cioccio: "Ovviamente per allenarci, eseguivamo anche le cover e capivamo di essere bravi ma avvertivamo che parte del nostro talento era sprecato in Italia. Ricordo questa sensazione anche con **I Quelli**: praticamente, suonavamo in almeno otto dei primi dieci 45 giri in classifica, come musicisti da studio ma cercando di metterci del nostro, però nessuno lo sapeva e poteva rendersi conto della nostra bravura. Quando, invece, incidevamo dischi come I Quelli ci spettavano sempre le cover 'scrause', non potevamo decidere noi. Al Cantagiro 1969 presentammo *Dici*, una canzone talmente brut-

ta che mi ha spinto a dimenticare anche di chi fosse la versione originale [*Dizzy*, 45 giri di successo, sempre del 1969, dell'americano **Tommy Roe**… in effetti Franz ha ragione da vendere rispetto alla bruttezza e all'inadeguatezza del brano per I Quelli, *nda*]. Ricordo che un'altra volta ci toccò l'orribile *I'm A Tiger*, incisa da Lulu nel 1968. Purtroppo non contava la bravura per farsi assegnare delle buone canzoni da interpretare. L'unico che scriveva dei brani sempre formidabili era **Lucio Battisti**. Su quelli potevi inventare dei tempi strani, fare dei contrappunti… quando su *Dieci ragazze* arriva il verso 'Vorrei sapere chi ha detto'… (*batte il tempo*)… quel pum pum conta nell'arrangiamento… la gente l'aspettava, era un punto di riferimento.



Label copy dell'edizione Italian Prog Rewind. Sotto: album (1969) e 45 giri dei Quelli (1967), unico singolo dei Krel (1967).

Come anche *Acqua azzurra acqua chiara* (ribatte il tempo): ci sono i tamburi dietro, senti proprio l'acqua che ti arriva addosso. In *La canzone del sole*, dove canta 'O mare nero, o mare nero, o mare ne… tu eri chiaro e trasparente come me', c'era il piatto, che io chiudevo alla **Carmine Appice** [uno dei batteristi più apprezzati nel passaggio dagli anni 60 ai 70: Vanilla Fudge, Cactus, Beck-Bogert-Appice, *nda*]… *ssshhh*… e sembrava il suono della risacca. Collaborai con Lucio negli anni d'oro, dove suonai in ogni suo disco. Fu bello lavorare così: mi permise di eseguire quello che volevo perché era un artista intelligente e diverso".

Lo stress del turnista?

La nascita della PFM è da ricondurre anche alla voglia dei Quelli di non suonare più cover e smettere di fare i turnisti quasi a tempo pieno. D'altronde la situazione dei musicisti al servizio di studi di registrazione e case discografiche negli anni 60 è simile ovunque. **Jimmy Page**, chitarrista dei **Led Zeppelin**, vive la stessa situazione e nel 1975 la racconta a un giovane **Cameron Crowe**, giornalista di «Rolling Stone», mensile musicale statunitense: "Per alcuni lavorare come session man è il massimo che si possa desiderare. Io ho rinunciato per entrare negli **Yardbirds**, guada-

STORIA DI UN MINUTO

Gennaio 1972,
Numero Uno ZSLN 55055
Prodotto da **PFM e Claudio Fabi**
Tecnico del suono: **Gaetano Ria**
Studio di registrazione: **Fonorama, via Barletta 11, Milano**
Dipinto: **Wanda Spinello**
Artwork: **Caesar Monti**
Grafica: **Marco Damiani**

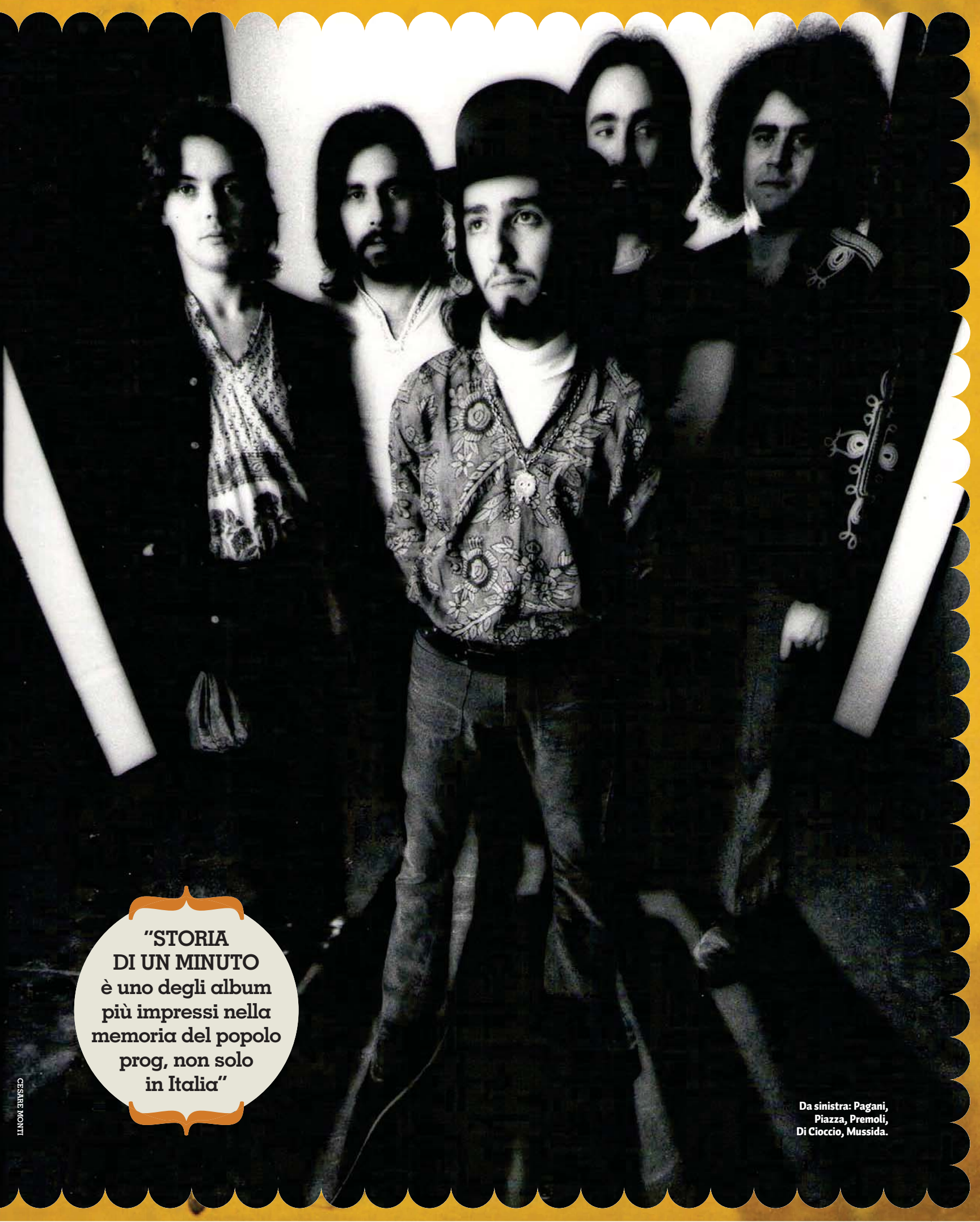
Franz Di Cioccio: batteria, Moog, voce
Franco Mussida: chitarra elettrica, chitarra acustica e 12 corde, mandoloncello, voce
Mauro Pagani: flauto, ottavino, violino, voce
Giorgio Piazza: basso, voce
Flavio Premoli: organo, pianoforte, Mellotron, clavicembalo, piano a puntine, Moog, voce

Lato A
Introduzione 1:08
Impressioni di settembre 5:40
È festa 4:50
Dove… quando… (Parte I) 4:06

Lato B
Dove… quando… (Parte II) 6:00
La carrozza di Hans 6:46
Grazie davvero 5:50

Ai Fonorama Studios, oggi chiusi, hanno registrato altri gruppi prog come Le Orme, Banco del Mutuo Soccorso, Acqua Fragile, Area, Lucio Battisti, Duello Madre. Erano di proprietà di **Carlo Alberto Rossi**, fondatore della Car Juke Box Records. **Gaetano Ria**, tecnico del suono molto attivo negli anni 70, dona a STORIA DI UN MINUTO l'ampiezza di suono tipica del suo lavoro, nonostante le apparecchiature limitate dell'epoca. Cura le registrazioni per Balletto di Bronzo, Banco del Mutuo Soccorso, Formula 3, Lucio Battisti, Acqua Fragile, Toad, Pino Daniele, Antonello Venditti, Tony Esposito. Nel 1976 fonda a Roma i Trafalgar Recording Studios. Il dipinto originale di copertina, che misura 100x60 cm, è ancora di proprietà dell'autrice Vanda Spinello, riportata come Wanda sulle note, come anche Cesare Monti è chiamato **Caesar** (sembra dettato da **Lucio Battisti**). È una delle icone grafiche del prog italiano. Le versioni di *È festa* e *Impressioni di settembre* dell'album sono più lunghe, circa un minuto, di quelle presenti sul 45 giri dell'ottobre 1971 (Numero Uno – ZN50126).

ITALIAN PROG REWIND
NUMBERED EDITION
50th ANNIVERSARY
SPLATTER VINYL
PREMIATA FORNERIA MARCONI
STORIA DI UN MINUTO
ARCHIVIO DEL SUONO
Prestige Remastered
REMASTERED 24-bit/192kHz
From original master tapes
19658701431



"STORIA DI UN MINUTO è uno degli album più impressi nella memoria del popolo prog, non solo in Italia"

CESARE MONTI

Da sinistra: Pagani, Piazza, Premoli, Di Cioccio, Mussida.

gnando un terzo, perché volevo suonare. Stavo diventando una di quelle persone che odio. Alcune session erano un vero piacere ma non sapevo mai cosa avrei suonato e con chi". Parole condivise da Di Cioccio, che conferma: "Inizialmente sei gasato nel suonare continuamente in studio per altri artisti, poi inizia a non essere più così divertente e hai bisogno di fare musica tua".

Tris di assi: Yes, Black Widow e Premiata Forneria Marconi

Nel maggio 1971 la PFM effettua un tour italiano insieme ai **Black Widow** e agli **Yes**. Un impegno da far tremare i polsi anche a un gruppo affermato ma non a Franz, Franco, Mauro, Giorgio e Flavio, che salgono sul palco senza nessun timore, almeno così sembra agli spettatori.
Il mio ricordo della data romana è piuttosto vivido. Martedì 11 maggio m'imbatto nella PFM per caso, nel senso che mi trovo al teatro Brancaccio di Roma per ascoltare il concerto pomeridiano di due band inglesi: Black Widow e Yes, in ordine di apparizione. I primi promuovono l'omonimo secondo 33 giri, i secondi THE YES ALBUM. Cinque musicisti salgono sul palco al buio e improvvisamente si accendono le luci ma qualcosa non mi torna. Primo: i Black Widow sono in sei, quindi si sono persi un componente per strada?
Secondo: il gruppo di Leicester ha un suono piuttosto oscuro e tutta quella luce gli darebbe fastidio.
Terzo: il quintetto suona con grande calore e trasporto, però suona "strano" per essere inglese.
Scorrono *Gypsy* degli **Uriah Heep**, *Flight Of The Rat* dei **Deep Purple**, *Bouree* dei **Jethro Tull**. Poi nella prima pausa i cinque si presentano, ma non capisco il nome del gruppo. Incredibile, è una band italiana! Il pubblico reagisce bene e c'è un notevole baccano positivo, anche se prima di iniziare qualcuno voleva cacciarli dal palco.

POP LA LUNGA MARCIA VERSO IL SUD

Come si spiega che solo in Italia e in Germania le pop music anglosassone sia riuscita a mettere solide, seppur limitate, radici. Quali sono i complessi in grado di competere con i «mostri sacri» di Londra. Le motivazioni storiche, sociali e culturali di questo nuovo genere musicale

I CAPOSTIPITI

Con la P.F.M. nasce il "pop italiano"

LA PREMIATA FORNERIA MARCONI poesia rock

Come è nato il complesso italiano più "progredito". Assimilate in modo originale le tendenze straniere con particolare riferimento ai King Crimson. Differenze fra "Premiata" e i gruppi nostrani. Cinque elementi molto preparati

Suonano da dieci anni! Prima si chiamavano "Quelli"

Franz Di Cioccio

Flavio Premoli

Giorgio Piazza

Franco Mussida

Mauro Pagani

In alto: articoli da «Qui Giovani» (agosto e maggio 1972). 45 giri di *Impressioni di settembre* (1971).

Premiata Fonderia Manconi? "No", mi urla nell'orecchio un ragazzo vicino: Premiata Forneria Marconi. Da dove vengono? Sicuramente dal Nord, vista la pronuncia. Annunciano due brani e informano che faranno parte del 45 giri d'esordio in uscita tra qualche mese. Non potevo immaginare che sarebbero diventati classici del rock progressivo: *La carrozza di Hans* e *Impressioni di settembre*. A ottobre, dopo che la PFM vince a inizio giugno il 1° Festival di Avanguardia e Nuove Tendenze a Viareggio, pari merito con **Mia Martini** e gli **Osanna**, esce il singolo annunciato.
A gennaio 1972 la band pubblica il suo primo album, appunto STORIA DI UN MINUTO, contenente le due canzoni già edite, però in una nuova versione. Il disco evidenzia le influenze anglofone, **King Crimson** *in primis*, però abbinate senza remore alla cultura più mediterranea. La riuscita del matrimonio è eccellente.

Di Cioccio, Premoli e Mussida (1972).

CESARE MONTI

Finalmente PFM

Sintetizzare l'essenza artistica della Premiata nelle parole scritte è impresa ardua, oggi come ieri. Nel 1972 il gruppo vive in stato di grazia artistica. Il suono anche su disco è fluido come un concerto ben oliato, potente ma raffinato.
Franz Di Cioccio: "STORIA DI UN MINUTO è il disco della musica immaginifica, immerso in un vortice di nuove emozioni sonore, dove un gruppo come il nostro voleva assolutamente raggiungere il proprio obiettivo artistico… però bisognava impegnarsi a scrivere brani originali per cercare d'inventare nuovi mondi". La visione internazionale è abbinata alla cultura mediterranea per la prima volta in modo completo ed equilibrato, creando l'universo PFM. L'apertura con la breve *Introduzione*, che nel crescendo finale ricorda gli inglesi **Gentle Giant**, anticipa la romantica *Impressioni di settembre*, uno dei loro classici più amati, sebbene non sia il più rappresentativo di uno stile così complesso. Il terzo brano, *È festa*, è pura tarantella rock e sarà uno dei classici del rock progressivo. *Dove… Quando…* è divisa in due parti. La composizione sposa i suoni rinascimentali e classicheggianti, dove Mussida rivela il suo amore per gli **Amazing Blondel**, gruppo folk rock inglese di quel periodo, alle sonorità classiche delle maestose suite progressive. In *La carrozza di Hans* si avverte di più l'influenza dei King Crimson dell'album IN THE COURT OF THE CRIMSON KING. La PFM non fa mistero di tale passione crimsoniana e la sua musica, non a caso, fa innamorare anche **Peter Sinfield** e **Greg Lake**, presenti in quel capolavoro. *Grazie davvero* ha un arpeggio iniziale floydiano ma è una ballata dai piani sonori profondi e dalla raffinata orchestrazione di fiati. Il giornalista inglese Chris Salewicz nel 1973 scrive sul mensile musicale «Let It Rock»: "La PFM è come Emerson, Lake & Palmer, senza il tappeto persiano ma con il sole; se Caruso fosse ancora vivo vorrebbe suonare nello stesso modo".

> "STORIA DI UN MINUTO era immerso in un vortice di nuove emozioni sonore"
> Franz Di Cioccio

Se lo dice «Ciao 2001»…

Enzo Caffarelli nel settimanale «Ciao 2001» così recensisce STORIA DI UN MINUTO: "Devo dire subito che è il disco che attendevamo con fiducia da parecchi mesi, da quando cioè si era capito che i Quelli, tornati alla ribalta con una nuova e originalissima denominazione, oltre che con un quinto elemento, il cantante e polistrumentista Mauro Pagani, avevano le idee chiare su quale tipo di musica suonare, verso i modelli stranieri su cui orientarsi o comunque da dove prendere lo spunto. Così, mentre la PFM continua a sviluppare una personalità sempre più propria, cercando di evitare ogni palese imitazione, esce il primo episodio di un cammino probabilmente lunghissimo. Franco Mussida, chitarrista e cantante della formazione, e Mauro Pagani, che si alterna al flauto, all'ottavino e al violino, sono gli autori delle musiche e di quasi tutti i testi (c'è lo zampino del solito Mogol). Parte dell'album era già nota per l'edizione su 45 giri de *La carrozza di Hans* e di *Impressioni di settembre*. Parlavo prima di ispirazioni: ebbene la principale viene dai King Crimson, dei quali il gruppo amava interpretare in concerto più di una pièce. *Introduzione* è tipicamente crimsoniana, mentre la successiva *Impressioni di settembre*, dolce e stupenda per la musica e per il testo, ricostruisce la struttura della ballata *Lucky Man* di Greg Lake, con le aperture a largo respiro di organo e di Moog. Intimista allo stesso modo ma più acustica e stilisticamente maggiormente personale la prima parte di *Dove… quando*. Due le cose principali da osservare:

1 La levatura tecnica degli strumentisti e la loro poliedricità, esplicitata nell'impiego di flauto, violino, clavicembalo, Mellotron, sintetizzatore, pianoforte, chitarra a dodici corde, percussioni. Sicuramente un album come questo potrebbe avere un certo successo anche all'estero, forse nella stessa Inghilterra.
2 La ricerca del gruppo all'interno di certe matrici classicheggianti tipicamente italiane (**Vivaldi**, **Rossini**, **Verdi**) e l'amore per la musica operistica, e soprattutto il desiderio, comune un po' a

tutti i nuovi gruppi nostri, di riscoprire contenuti da rivestire e da reinterpretare nel patrimonio musicale italiano, colloca la PFM in una posizione particolare nel panorama di coloro che cercano un aggancio al mondo classico. I sintomi emergono in È festa e nella seconda parte di *Dove… quando*, carosello di suoni, di pause, di dialoghi ricchi di fantasia e di una strumentazione varia e costantemente indovinata. L'album è frammentario, ma questo non è un aggettivo negativo, vuole solamente significare la tessitura sfaccettata, intrecciata, elaborata, dei colori che compongono il mosaico dei suoni, su cui veleggiando testi semplici ma significativi, anch'essi frammentari, ricchi di silenzi, dediti alla descrizione di piccole cose, di immagini tradizionali ma rivissute con ingenuo incanto, simili alla poesia di stampo crepuscolare. Il flauto e il violino, rispetto alle esibizioni dal vivo, sono molto impiegati come il Mellotron, il Moog, e la chitarra acustica, autentica dominatrice. Buona la registrazione, anche se la voce è troppo in sottofondo".

Parla
Franz Di Cioccio (P.F.M.)

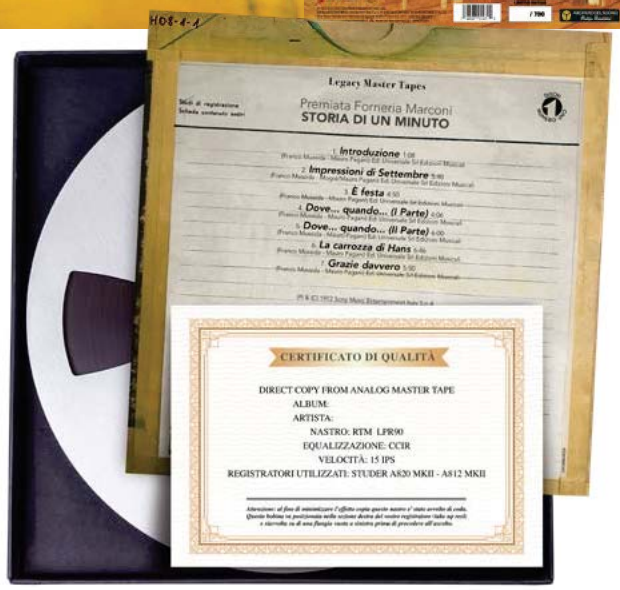
CHI C'È DIETRO I DISCHI...?

Il batterista della Premiata Forneria Marconi ha svelato alcuni «segreti» sulla formazione della musica in sala d'incisione parlando del periodo in cui il complesso era conosciuto come i «Quelli» e lavorava anonimamente per altri gruppi. Nell'intervista Franz ha raccontato la nascita della P.F.M. e del suo sviluppo musicale fino all'incisione di «Storia di un minuto».

Secondo «Qui Giovani»…

Carlo Tumbarello nel numero 18 del settimanale «Qui Giovani» (4 maggio 1972) scrive della PFM: "In questi giorni il gruppo festeggia il suo primo compleanno. Dodici mesi fa il quintetto si esibiva a Bologna durante la Festa dei Lavoratori del 1° Maggio. Dopo il trionfale debutto davanti alla folla plaudente i quattro ex-componenti dei Quelli e il nuovo arrivato Mauro Pagani (Dalton) decidevano di dar vita in via definitiva alla Premiata Forneria Marconi. Cominciava così un intenso lavoro di preparazione che durava quattro mesi. Di Cioccio e compagni passavano poi in sala d'incisione. Altri diciotto giorni di registrazione e STORIA DI UN MINUTO era cosa fatta. La reazione del pubblico fu (ma lo è ancora) senza precedenti: finora il 33 giri ha venduto quasi 40.000 copie, un record incredibile che nemmeno i più famosi complessi stranieri si sognano di uguagliare in Italia. Una domanda… la clamorosa esplosione ha un significato di portata generale oppure è un fenomeno passeggero? Sarebbe im-

portante poter rispondere con un certo margine di sicurezza all'interrogativo. In caso affermativo, infatti, per gli appassionati di musica d'avanguardia e per chi segue con interesse l'evoluzione del rock nel mondo, il 1° maggio potrebbe diventare una data 'storica'. Potrebbe segnare l'inizio di un filone rock, pop (chiamatelo come vi pare) tipicamente italiano. A questo punto, forse, a molti di voi verrà voglia di chiedere: Insomma, che cosa hanno di tanto eccezionale i cinque della Premiata per poter competere con complessi del calibro dei **Pink Floyd**, **Emerson Lake & Palmer**, **Jethro Tull**, **Deep Purple**, **King Crimson**, **Gentle Giant**, **Grand Funk** eccetera? Oppure: La Premiata Forneria Marconi è veramente in grado di elevarsi dalla mediocrità degli altri gruppi italiani (parlo di genere rock) che finora hanno copiato ciecamente i modelli stranieri? Il mio punto di vista (ma è anche quello di molti cantanti, critici e musicisti) è che la Premiata non ha rivali in campo italiano e ha intrapreso la strada giusta per farsi valere anche sul piano internazionale. Anche se su questo perentorio giudizio il polemico **Maurizio Vandelli** (Equipe 84) forse non sarà completamente d'accordo. Il rock con tutte le sue derivazioni e ramificazioni, in una parola la musica moderna, l'hanno inventata gli anglosassoni (Inghilterra e Stati Uniti). Su questo non ci sono dubbi. È altrettanto certo che finora in Italia questo tipo di musica non ha trovato interpreti validi. Perché? Cerchiamo di esaminare il problema che adesso con la nascita di un gruppo simile si pone in termini concreti. È stato detto che ogni popolo deve suonare ciò che sente, deve rifarsi alla propria tradizione. È vero, ma solo se parliamo di genere folcloristico: gli stornelli romani e i classici napoletani non potranno mai essere interpretati con efficacia e con calore dai cantanti stranieri. Lo stesso discorso evidentemente vale per il folk scozzese, americano, spagnolo e così via. Ma per il rock no. È un genere nuovo. Ha un sound che non ha niente a che fare con la melodia tradizionale di questo o quel Paese. Certo, ha chiare derivazioni jazzistiche; i primi autori si sono ispirati molto al blues. Ma proprio per queste ragioni, per eseguire un brano rock non basta conoscere le sette note, o canticchiare con voce roca o suonare alla meno peggio la chitarra… è indispensabile invece avere una vera cultura musicale, è necessario saper suonare, da professionisti, molti strumenti… insomma bisogna essere musicisti con la M maiuscola. E in Italia di solisti rock ne abbiamo pochissimi, diciamo che si contano sulle dita di una mano. Fra questi rari esempi vi sono i cinque della Premiata Forneria Marconi, le cui capacità negli ambienti musicali italiani sono note e sfruttate da parecchio tempo. Per anni, infatti, quasi tutti i complessi (esclusi i **New Trolls** e **Formula 3**) e molti cantanti (da **Mina** a **Celentano**) si sono serviti di uno o più elementi di quelli che ora formano l'attuale formazione della PFM per incidere i loro dischi. STORIA DI UN MINUTO costituisce il primo modello di uno stile che



Gatefold copertina e ristampa in bobina. «Ciao 2001» del marzo 1972.

risente ancora di tendenze musicali straniere ma che nello stesso tempo mette in risalto l'originalità e la forte personalità dei cinque ragazzi. Franz Di Cioccio, portavoce della Premiata, non ha nessuna difficoltà ad ammettere che i loro maestri sono stati i King Crimson, gruppo inglese scioltosi recentemente. Franz afferma: 'Però questo non è un fatto negativo. In tutti i campi vi sono i maestri, i capiscuola che tracciano una via seguita poi da migliaia di discepoli. Fra questi poi viene fuori un altro grande, forse più grande del maestro. Capita nella pittura, nella letteratura, perché non dovrebbe capitare nella musica? Del resto, l'esempio dei **Beatles** è clamoroso. Agli inizi si sono ispirati a **Cliff Richard**, **Elvis Presley** e poi ancora ai musicisti classici. Eppure nessuno, credo, oserà dire che copiavano'. STORIA DI UN MINUTO è come un lunghissimo pezzo, che sintetizza le esperienze musicali del gruppo, però è anche l'inizio di un nuovo discorso artistico. Nell'album c'è un po' di tutto: dal country al jazz, dalle tarantelle al rock, dal blues al classico e sinfonico. I veri intenditori scopriranno fra le note **Wagner**, **Musorgskij**, **Borodin** e **Stravinskij**... gli appassionati di rock vi troveranno la violenza dei **Grand Funk Railroad**, la musica suggestiva, quasi erotica dei **Pink Floyd**, la grinta pulita (così la chiama Di Cioccio) dei **Gentle Giant**, la vena istrionica dei **Jethro Tull**, le ambizioni sinfoniche dei **King Crimson**. Del resto basta dare un'occhiata alla carta d'identità del quintetto e conoscerli singolarmente per capire che non c'è niente di improvvisato nel loro lavoro. Franz Di Cioccio è il batterista e la più bella voce del gruppo. Le persone che lo frequentano assiduamente e soprattutto la moglie lo definiscono nevrotico, perfezionista, tenace, massimalista. È capace di inchiodare i suoi compagni in sala d'incisione giorni e giorni più del necessario per raggiungere particolari effetti sonori, rifare gli arrangiamenti. Franco Mussida è la mente della Premiata. In fatto di musica è enciclopedico. La sua discoteca è impressionante per eterogeneità e numero di Long playing: classica, sinfonica, leggera, folk di tanti Paesi, persino musica sacra. È anche l'intellettuale del complesso. Di lui i compagni dicono: 'È il più buono di noi. A Natale gli abbiamo regalato un ritratto di Papa Giovanni. È pigro ma sensibile, romantico ma non decadente'. Il musicista classico per eccellenza è Flavio Premoli. Ha studiato al conservatorio e proviene da una famiglia di musicofili. Lui, come afferma Franz, è sicuramente il più riservato e introverso del gruppo. Il timido è Giorgio Piazza. Gli amici lo chiamano 'Fico' perché è dolce e grassoccio. La Premiata ha anche il suo poeta: Mauro Pagani. Ecco un'affermazione di **Mogol**, titolare della casa discografica (Numero Uno) a cui è legata la Premiata: 'È l'ultimo aggregato al gruppo ma anche il più geniale, il più ricco di fantasia. Anche nella vita privata è un poeta. Sogna sempre mare, boschi e porta regolarmente in tasca un libro di poesie'. Dopo gli unanimi consensi di pubblico e di critica per la loro opera prima, la band sta preparando il nuovo album, che uscirà in ottobre [in realtà sarà pubblicato a novembre, *ndr*]. Afferma Di Cioccio: 'Sarà qualcosa

Poster concerto con Deep Purple (25 maggio 1971) e due pubblicità «Ciao 2001».

In studio per registrare PER UN AMICO.

in più rispetto al debutto. Musicalmente il disco sarà meno dispersivo e il nostro stile verrà a galla ancora più chiaramente'. Aspettiamo, dunque, per scoprire se le ottimistiche previsioni del presente si avvereranno, e per sapere se il 1° maggio rimarrà esclusivamente la Festa dei Lavoratori o segnerà anche l'inizio del rock all'italiana".

Quella batteria mi sembrava strana...

Ricorda Di Ciocco: "Il nostro suono aveva radici italiane ma guardava anche fuori. Pensavamo di essere all'altezza dei gruppi stranieri e di potercela giocare alla pari sul loro campo, Inghilterra e Stati Uniti *in primis*. Ce lo dicevano tutti. E noi ci credevamo. Siamo il gruppo italiano che ha fatto più concerti di spalla agli artisti internazionali nei primi anni 70; d'altronde tanti li organizzava **Franco Mamone**, che, fortunatamente, era il nostro manager, numero uno dei promoter di allora. Siamo andati in tour con Yes, Uriah Heep e Deep Purple, i primi che mi vengono in mente... li abbiamo 'annusati' nel loro ambiente, non solo sul palco, e tutti ci hanno fatto crescere. Anche la Premiata, quando aumentò la sua popolarità, portò dal vivo altri gruppi, che così ebbero un pubblico più ampio per proporre la propria musica: **Arti & Mestieri**, **Acqua Fragile** ecc. In giro con gli **Yes** mi chiedevo: 'Come fa la batteria di **Bill Bruford** ad avere quel suono?'. Andai a controllarla: era esattamente come la mia, solo che il loro impianto audio era stratosferico e faceva la differenza. Gli Yes, come tanti altri gruppi, avevano investito in un fattore che noi non avevamo ben valutato, di cui ancora non avevamo capito l'importanza. Pensai: 'Se loro hanno un impianto pazzesco dobbiamo averne anche noi uno simile!'. Tanto è vero che comprammo, spendendo una fortuna, l'amplificazione degli **Iron Butterfly**, che nel frattempo si erano sciolti. Immaginiamo che lo scioglimento delle 'nevi' di un gruppo generi le acque che vanno a irrorare un altro campo, un altro lago. Così capitò a noi... lo scioglimento degli Iron Butterfly donò linfa vitale alla Premiata. In quel periodo tutti i promoter ci facevano i complimenti, andavano da **Maurizio Salvadori**, che ci seguiva in tour, dicendo: 'Bravi i tuoi ragazzi!'. Nei primi due album, quindi, abbiamo messo insieme le idee maturate in tanti anni ed esplose con le emozioni intense della PFM iniziale. Il secondo disco, PER UN AMICO, ha una scrittura particolare, abbastanza inglese, le melodie sono corte e Mauro Pagani per scrivere i testi diventò pazzo. Non c'era spazio per raccontare e le parole avevano un profumo diverso da quelle del primo lavoro. STORIA DI UN MINUTO aveva melodie molto belle, l'invenzione della frase pazzesca e il suono altrettanto intenso... ero talmente convinto di ciò che volevamo realizzare che per il ritornello di *Impressioni di settembre* feci una scommessa, fortunatamente vinta, con l'intero staff di Monzino, la ditta che distribuiva in Italia il Moog, lo strumento dei nostri sogni. Dissi: 'Prestatecene uno e grazie alla nostra canzone ne venderete tanti'. Tutti risero ma accettarono e alla fine ebbi ragione io, il Moog diventò lo strumento dell'anno, surclassando anche l'organo Hammond. È la visionarietà di uno cocciuto come me, d'altronde sono abruzzese, però bisogna crederci sempre altrimenti non arrivi a nulla".

Mauro Pagani

ROBERTO MASOTTI

> "La Premiata Forneria Marconi nel 1972 vive davvero in stato di grazia"

Una strana copertina

Di grandi fotografi negli anni 70 in Italia ce ne sono diversi, pochi invece gli artisti trasversali dell'immagine. **Cesare Monti** (1946/2015), fratello di Pietruccio Montalbetti dei Dik Dik, è uno di quei pochi: sognatore, inguaribile gentiluomo dai modi ruvidi, capace fino all'ultimo di pensare alla propria umanità e non ai beni materiali. Cesare scopre la fotografia, uno dei grandi amori della sua vita, durante il servizio militare nel 1969, successivamente parte per Londra e torna in Italia nel 1971 per lavorare con Numero Uno, Cramps, Trident, Produttori Associati, Polygram, RCA, CBS, EMI, Ascolto, Ultima Spiaggia (della quale è anche socio), Sony, WEA. Sue molte copertine e servizi fotografici per Lucio Battisti, Equipe 84, Premiata Forneria Marconi, Banco del Mutuo Soccorso, Formula 3, Ivano Fossati, Oscar Prudente, Alunni del Sole, Edoardo Bennato, Enzo Jannacci, Pino Daniele, Mia Martini, Eugenio Finardi, Area, Demetrio Stratos, Pierangelo Bertoli, Angelo Branduardi, Fabrizio De André, Museo Rosenbach, Agorà. In quel periodo di frenetica ma creativa attività diventa il direttore artistico della rivista mensile «Re Nudo». Monti ricorda come si arrivò all'idea di copertina per STORIA DI UN MINUTO: "Con la PFM ci sono sempre stati degli alti e bassi, anche se all'inizio le cose andavano alla grande. Conoscevo dall'infanzia Franco Mussida: era stato a lezione per anni dal medesimo maestro di musica di mio fratello, ci frequentavamo da quando abitava in fondo a viale Zara. Il gruppo dopo varie mutazioni passò sotto la mano del mitico Franco Mamone, diventando PFM. Il gruppo andò a San Remo per supportare nascosti dietro giganteschi amplificatori quelli che si stavano esibendo. Mi venne da ridere quando da dietro un amplificatore sbucò la punta del piede degli stivaletti di Mussida. La Ricordi quell'anno mi aveva invitato, visto che ero l'autore di almeno una decina di copertine dei dischi presenti. Per me e mia moglie (la pittrice Vanda Spinello) fu una bella vacanza. La sera dopo il festival andavamo in un locale dove la PFM si esibiva,

suonando strepitose versioni di pezzi dei Deep Purple, King Crimson, Emerson Lake & Palmer. Ricordo il cantante francese Antoine ballare come un forsennato… in quel locale ci ritrovavi un po' tutti, forse per disintossicarsi dalla sbornia di stupide canzonette. Dopo il Festival di Sanremo con il nostro pulmino li seguimmo nel loro tour sulla riviera Adriatica dove feci delle foto. Da quelle immagini furono tratti cinque manifesti, uno per ogni componente, che esposti vicini formavano un poster enorme. Era sicuramente la prima volta che per pubblicizzare un gruppo musicale si usava un'affissione di quelle dimensioni (sei metri per tre). La copertina di STORIA DI UN MINUTO non è opera mia ma di Vanda, straordinaria pittrice e splendida donna. Quando presentai il dipinto, creato apposta per il disco, non tutti erano d'accordo, al loro interno c'era una corrente esterofila che trovava l'immagine naif. La scelta era in effetti frutto della volontà di essere diversi dalle immagini perfette, cercavamo il contenuto anche attraverso una tecnica elementare. Una persona non ebbe dubbi, **Mara Maionchi**, responsabile dell'ufficio stampa della Numero Uno, vulcanica e straordinaria per simpatia e sincerità. Così tra mugugni e sorrisi la copertina rimase quella che oggi tutti conoscono. Per l'uscita del loro primo 45 giri, detti ai ragazzi l'appuntamento alle cinque di mattina in un campo di granturco, situato verso la zona del Parco Sud di Milano. Quando vidi le immagini finali non rimasi soddisfatto. Erano prive di personalità, sciatte anche come luce, forse sarebbe stato necessario un rafforzo di quella frontale. Proiettai la diapositiva scelta su un telo di juta, poi mi misi lateralmente con la macchina fotografica e scattai in modo da allungare le figure. Il risultato fu migliore ma non ne fui mai contento completamente".

Un dipinto di Vanda Spinello degli ultimi anni.

I ricordi di Vanda

La pittrice **Vanda Spinello**, ancora in attività, all'inizio degli anni 70 esplora anche territori di confine, sua è la discussa copertina di ZARATHUSTRA del **Museo Rosenbach** e anche il collage per la cover del singolo *Farfalle* di **Gianni Nocenzi**, estratto dall'album MINIATURE del 2016. Con Cesare Monti, compagno nel lavoro e nella vita, divide tante esperienze artistiche.

Franz Di Cioccio nei primi anni 70.

STORIA DI UN MINUTO esce all'inizio del 1972, in che momento artistico eri?

È l'anno in cui io e Cesare ci siamo sposati e aperto il nostro studio in viale Montenero. Io dipingevo da qualche stagione e i miei quadri ai tempi erano surreali, onirici. Mi piaceva dipingere a olio ed ero agli inizi della mia ricerca artistica.

Esisteva già un rapporto con la band?

Cesare era già amico di Mussida, io, invece, li ho conosciuti in concerto a Rimini, dove Cesare preparava i manifesti per la nuova PFM, e finito il live non sapevano come portare a casa il sintetizzatore. Noi viaggiavamo in un pulmino con cui abbiamo girato tutta l'Europa, come si faceva in quei meravigliosi anni. Avevamo il letto e potevamo andare ovunque. Ci siamo fatti il viaggio di ritorno con Franco davanti. Guidavo io perché Cesare non ha mai preso la patente. Era tardi e non so quante volte ci siamo fermati negli autogrill a bere caffè.

Hai ascoltato i brani prima d'ideare il quadro?

Non ricordo se ho ascoltato i brani. Cesare mi ha dato il titolo e a me è venuta l'idea di raccontare la storia di una giornata in una sola immagine, che poi era quello che interessava a Cesare, che curava l'artwork.

Hai incontrato la band per avere qualche impulso? Nel senso, il gruppo aveva delle preferenze su come realizzarla? Hai mai fatto un bozzetto dell'opera?

No, niente bozzetto. Con Cesare era così, prendere o lasciare, le loro preferenze non ci interessavano. Il dipinto è ancora in mio possesso.

Puoi leggerci il dipinto? Esprimere cosa significano i vari elementi rappresentati?

Se guardi la copertina la storia rappresenta, attraverso l'immagine dell'uomo che prende il tram, la frenesia del lavoro… mangia velocemente e si ferma solo per pensare. La città si colora ma l'uomo rimane in bianco e nero. Non so se c'entrasse molto con la musica ma per noi era importante creare qualcosa che si potesse vedere non solo con gli occhi.

Quando hai finito di dipingere avevi realizzato l'idea iniziale? Eri soddisfatta? Oggi cambieresti qualcosa e, in caso affermativo, cosa?
Non sono mai soddisfatta, neppure ora. Forse oggi farei la stessa cosa ma con tecniche diverse: il collage è sempre stata la mia passione.

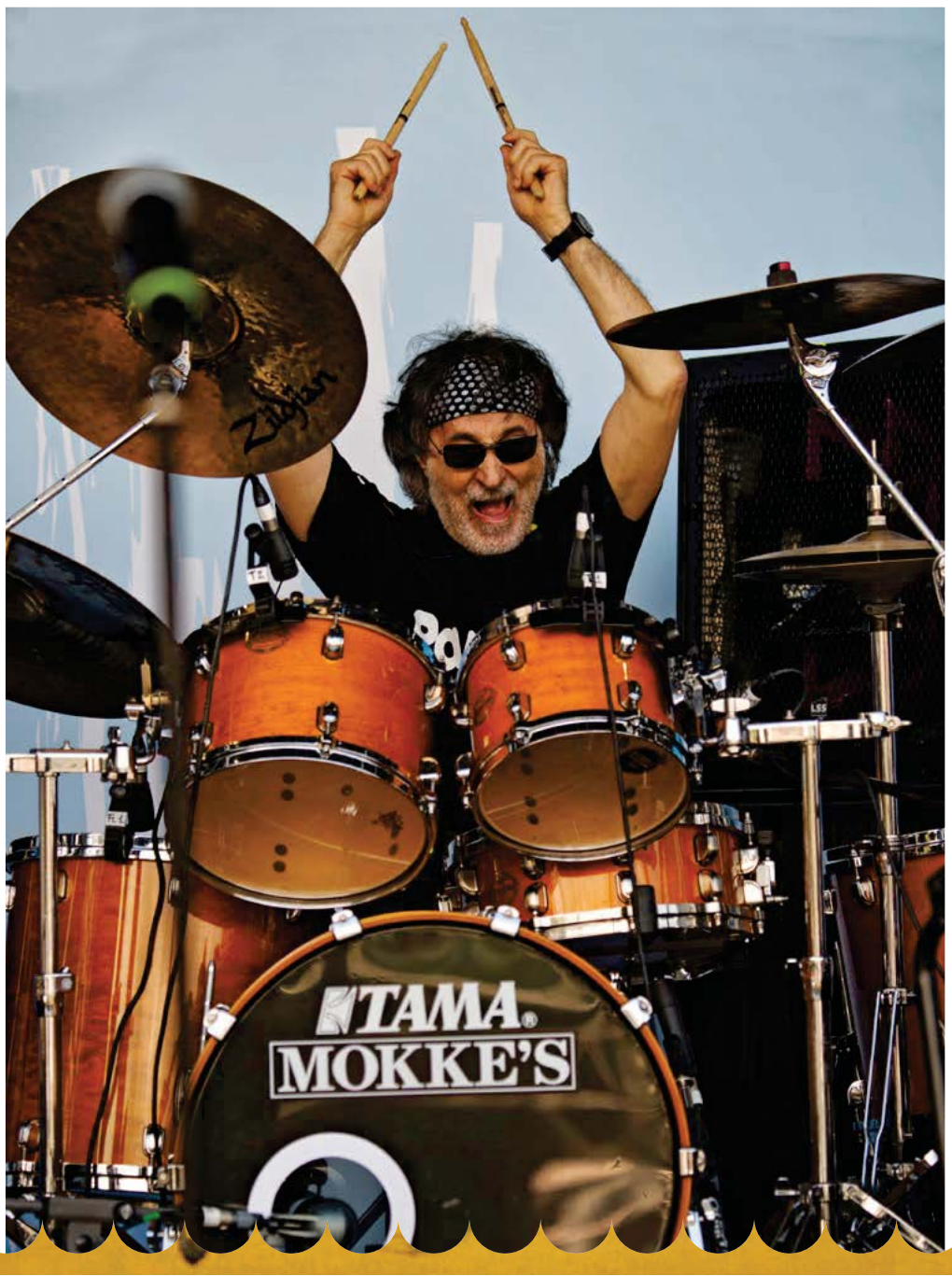
Quale tecnica hai usato e, più o meno, quanto tempo ci hai messo?
Olio su tela (100x60 cm)… credo non più di un mese.

Come ha seguito Cesare il corso della tua lavorazione?
Cesare era sempre presente. Amava veder realizzare i progetti a cui eravamo impegnati.

Cosa successe alla presentazione della copertina?
Ci furono un po' di discussioni con la band. Io non ero presente perché non ero interessata a sentire quello che dicevano musicisti e discografici. In realtà con Cesare non c'era molto da dire. Se a lui piaceva una cosa non esisteva modo di fargli cambiare idea!

Lo hai realizzato nella casa di viale Montenero 55; puoi parlare dell'atmosfera mentre lo dipingevi?
Chi visitava quella casa/studio rimaneva rapito. Era un loft di 300 mq, uno spazio che avevamo messo a posto io e Cesare… pavimenti dipinti da me, soffitti altissimi. Pensa che ci aiutò a togliere il pavimento per rifarlo proprio Mussida. L'atmosfera rifletteva il modo di vivere degli occupanti… unico e creativo.

Franz Di Cioccio sul palco del Concertone del 1° maggio (2015).



FEDERICO DESMAELE

Ascolti mai STORIA DI UN MINUTO?
No, non ascolto molto la musica italiana di quel periodo.

L'anima PFM
Nel 2002 Franco Vassia intervista Franz Di Cioccio che dice: "Spesso ci chiedono come facciamo a mantenere ancora la stessa voglia di musica. Noi, nonostante il tempo trascorso da STORIA DI UN MINUTO, non ci siamo mai annoiati perché abbiamo sempre avuto la necessità di cambiare. A volte eravamo al passo coi tempi, altre più avanti, altre ancora non siamo stati capiti. Tutto questo non ha impedito di mostrare una grande personalità. Il tempo è servito a colmare alcune piccole incomprensioni. Quando esce un disco, generalmente, si è portati a cercare una somiglianza, dove è stato preso questo o quel particolare. Il percorso di un musicista, in realtà, è molto più facile: deve soltanto dare sfogo alla sua creatività. Poi, ovviamente, puoi risentire gli influssi del momento. I primi album sono molto belli perché rispecchiano l'enorme mole musicale che ci portavamo dentro, frutto di un grande bagaglio, fino ad allora collezionato ma non ancora espresso. Una ricchezza accumulata negli anni in cui il nostro lavoro primario era quello di turnisti. Un patrimonio che avevamo dentro e che, quando siamo riusciti a esprimerci come volevamo, è stato il propellente che ha fatto nascere la PFM. Il gruppo si è inserito in un momento musicale particolare, in cui tutto il panorama musicale stava cambiando. Questo mestiere, almeno per come lo intendo io, è più che una ragione di vita: è un dono che la natura regala per esprimere la tua anima. Un musicista non deve fermarsi sulla soglia commerciale del prodotto perché questo significa restringere enormemente il suo campo d'azione. In questo senso, invece, noi siamo stati come una spugna. In ogni posto dove siamo andati prendevamo qualcosa. Un discorso, questo, che coinvolge anche i Genesis che hanno sviluppato la loro musica dalle tradizioni popolari inglesi, più che dagli studi. A quell'epoca il rock che, non dimentichiamolo mai, proviene dal blues, era incontaminato e non ancora in balìa delle varie correnti. Esistevano solo il rock, l'hard rock e il blues. Soltanto successivamente, da un diverso step delle famiglie principali, si è verificata la digressione chiamata progressive rock. Oggi suoniamo come se avessimo ancora vent'anni. Quando facciamo *Celebration* ci divertiamo da impazzire. Ma il bello è che non la eseguiamo perché richiesta ma perché ci piace proprio. Così per gli altri pezzi. Credo sia questo il giusto modo di affrontare tanti anni di musica".

Sul confine...

CANZONI D'AMORE E MORTE E ALTRI EVENTI ACCIDENTALI è il nuovo album di un gruppo trasversale e difficilmente definibile: **La Grazia Obliqua**.

Testo: **Guido Bellachioma**
Foto: **Francesco Desmaele**

In pochi anni il quartetto romano si è ritagliato uno spazio considerevole in un panorama musicale difficile come quello alternativo e vicino ai territori dark. Ultimamente ha inciso *The Great Deceiver* dei King Crimson per il tributo a John Wetton (CELEBRATING THE DRAGON). Quindi dark o prog oppure… altro? La band se ne frega delle definizioni e realizza brani ricchi di pathos e che utilizzano testi non stereotipati, oltre il vocabolario "ristretto" di troppi gruppi, non solo di oggi. Ne parliamo con **Valerio Michetti**, batterista della LGO.

Come nasce La Grazia Obliqua? Mi pare che nella vostra musica coesistano un sacco di "cose", anche piuttosto distanti, che lasciano intravedere un percorso "obliquo" sia a livello sonoro che di liriche. Quali sono le radici musicali dei componenti e come vi siete "scelti"?

La Grazia Obliqua nasce dall'incontro casuale, presso il Ghostrack Studio di Roma, di alcuni musicisti, provenienti da esperienze musicali piuttosto differenti. L'intento era scrivere musica e testi originali dove far confluire le nostre diverse personalità. Non c'è stata una programmazione a tavolino, ma semplicemente ci siamo piaciuti umanamente. Provando e scrivendo assieme in sala prove, la band si è costituita intorno al nucleo di **Alessandro Bellotta** (voce, chitarra acustica, testi), **Massimo Bandiera** (basso, ex Fasten Belt) e del sottoscritto (batteria, ex Lisergia), con l'aggiunta di altri musicisti che hanno transitato temporaneamente o più stabilmente nella band, fino all'arrivo di **Alessandra "Trinity" Bersiani** (tastiere, synth, voce, flauto traverso, programming, harmonium, percussioni, ex Glareshift), che ha costituito il tassello mancante di ciò che oggi è il cuore della LGO. Le influenze personali sono talmente tante che è impossibile elencarle tutte. L'unica cosa certa è che hanno contribuito alla costruzione del suono e alla definizione del genere art wave, termine coniato da noi per descrivere la musica del gruppo.

CANZONI D'AMORE E MORTE E ALTRI EVENTI ACCIDENTALI, secondo album del gruppo romano.

Qual è il processo vitale della vostra musica?

Abbiamo il desiderio di esprimere artisticamente ciò che siamo senza troppi filtri e preclusioni di genere, anzi, incentivando il concetto contrario. Le canzoni solitamente nascono dall'idea di un singolo e si sviluppano in sala prove, che è il nostro laboratorio. I testi sono principalmente di Alessandro, qualche volta anche miei. Gli spunti musicali possono venire da ognuno di noi… spesso ogni

canzone ha più arrangiamenti perché ci piace sperimentare, provare soluzioni diverse sia in studio che dal vivo. Quando registriamo siamo attenti e meticolosi alla scelta dei suoni, degli arrangiamenti e della produzione. Live ci piace di più l'aspetto viscerale ed emozionale della musica. Una volta definiti i brani entriamo in studio, registriamo e ci piace considerare questa esperienza non come semplice ripresa sonora ma anche come strumento creativo… infatti tra il missaggio e la masterizzazione spesso escono fuori idee nuove e impreviste, che introduciamo in quel momento. Insomma, una produzione creativa estremamente libera e mossa esclusivamente da principi artistici.

Da sinistra: Massimo Bandiera, Alessandro Bellotta, Alessandra "Trinity" Bersiani e Valerio Michetti (Planet Live Club, Roma, 14 gennaio 2018).

Dell'ultimo album parleremo dopo. Descrivete il percorso musicale del gruppo attraverso gli altri dischi: LA GRAZIA OBLIQUA (2017), CANZONI PER TRAMONTI E ALBE – AL CREPUSCOLO DELL'OCCIDENTE (2019), OLTRE (2021).

Il primo Ep del 2017 ha rappresentato il punto zero del nostro percorso e una fotografia dei primi mesi di lavoro. C'erano già parecchie idee ma era ancora tutto in divenire. Il primo full length del 2019 ha rappresentato la determinazione di essere noi stessi anche nella rilettura di un immaginario gothic/darkwave. È stato un passo importante verso la maturazione che si è compiuta nell'Ep OLTRE e nel nuovo album, manifesto assoluto di ciò che La Grazia Obliqua è, vuole esprimere e vuole anche superare. In OLTRE c'è *Aspettando l'alba*, brano de **Le Orme** (UOMO DI PEZZA, 1972), che abbiamo deciso di reinterpretare perché ha il giusto mix di melodia e trame oscure che ben si prestano alla nostra vena lirica ed elettronica; ci piaceva l'idea di tirare fuori la drammaticità della canzone e adattarla ad una visione anni Novanta, quasi più vicina ai **Massive Attack** che ai canoni del progressive rock. Abbiamo tradotto il testo in inglese e il titolo è diventato *Waiting For The Dawn*. La scelta è stata dettata dall'idea di rendere più internazionale e meno direttamente derivativo lo spirito del testo.

Quando siete entrati in studio per CANZONI D'AMORE E MORTE E ALTRI EVENTI ACCIDENTALI e quanto tempo ci avete messo per registrarlo? La Grazia Obliqua è riuscita a trovare il suo "giusto" suono?

Siamo entrati in studio nell'agosto 2021, abbiamo registrato a Bologna presso il Morphing Studio di **Cristiano Santini** (Disciplinatha/Dish-Is-Nein) che, oltre ad aver curato missaggio e masterizzazione, è il produttore artistico dell'album, ha suonato le chitarre e ci ha donato un cameo vocale su *Mishima*. Le session sono state veloci, piacevoli e il confronto con Cristiano e la sua alta professionalità ci ha permesso di realizzare al 100% il suono che avevamo in testa.

Come nasce l'idea di copertina? È quella originale o ne erano state pensate altre?

La copertina nasce da una foto di Valentina Mastrodicasa che è stata destrutturata e rielaborata da Alessandra Meneghello (disagire.com) con il supporto tecnico di Trinity. Sì, è stata la prima idea, portata avanti e sviluppata di pari passo con le session di registrazione. Alessandra Me-

neghello ha curato anche la regia del film *Canzoni d'amore e morte*, un viaggio onirico fatto di immagini legate alla musica.

Approfondiamo i brani che lo compongono...

Antro/The Meeting Room
Il testo di *The Meeting Room* è stato scritto da Debby Feather Dema, una nostra cara amica e fan. La musica è di matrice elettronica, marziale nella sua cadenza ma anche melodica nell'utilizzo della voce di Trinity, mentre su "Antro" Alessandro declama la nostra dichiarazione d'intenti.

L'ultimo sipario
Questo brano è arricchito da un solo di chitarra veramente eccezionale, opera di **Dan "Chewy" Mongrain** dei Voivod. È una delle canzoni più rock e potenti del disco; si muove tra binari prog, metal e teatrali, specie per l'uso delle voci.

Landscapes (Reanimated)
Rappresenta in pieno il discorso fatto più sopra riguardo la sperimentazione, la prova di arrangiamenti diversi e soluzioni non banali. Grazie anche all'aiuto di Santini siamo riusciti in pieno nell'intento di contaminare armonie quasi fusion con l'elettronica in stile **Ulver**.

Fall Apart
Sentito omaggio ai **Death in June**, tratto da THE WALL OF SACRIFICE del 1989, col testo in italiano e con la benedizione di Douglas P. in persona.

Prima del diluvio
Ballata romantica con finale etereo e quasi psichedelico, impreziosita dalla voce di **Andrea Chimenti**, che alla perfezione ha saputo interpretare le parole di Alessandro e gli arrangiamenti raffinati di Trinity.

La figlia di Iorio
Brano neo folk che trae ispirazione dall'opera letteraria di Gabriele D'Annunzio e dal lavoro pittorico di Francesco Paolo Michetti, esponente della cosiddetta corrente *Abruzzo Gotico*. Il tema è stato suonato con uno strumento artigianale indiano chiamato dulcetina, parente dell'harmonium.

L'eterno era notte
Cavalcata psichedelica di otto minuti con voce maschile e femminile che si intrecciano e ci introducono a un refrain strumentale. Brano di grande impatto ma anche d'atmosfera. Sul finale sono presenti dei preziosissimi sample di chitarra dei **Disciplinatha**, risalenti ai tempi delle session di PRIMIGENIA (1996).

Dall'alto: LA GRAZIA OBLIQUA (2017), OLTRE (2021), CANZONI PER TRAMONTI E ALBE... (2019).

Mishima
Il brano più oscuro e dark. Testo mio e musica in bilico fra reminiscenze gothic, elettronica e un pattern di batteria di natura jazzistica. Il testo è in inglese ma c'è una citazione in giapponese di una poesia di Yukio Mishima, recitata da Kota dei **Christian Death**. Cristiano Santini canta l'unico ritornello in italiano del brano.

R/Esistere
Composizione assolutamente sinfonica e probabilmente anticipatrice di alcuni degli aspetti che caratterizzeranno il prossimo lavoro de La Grazia Obliqua. Il testo, scritto da Alessandro e da me, racconta i nostri tempi complicati e si sposa bene con i chiaroscuri della musica, a volte magniloquente e a volte più minimale. Arrangiamento di Trinity, che in sede live spesso ne cura, danzando, anche la parte coreografica.

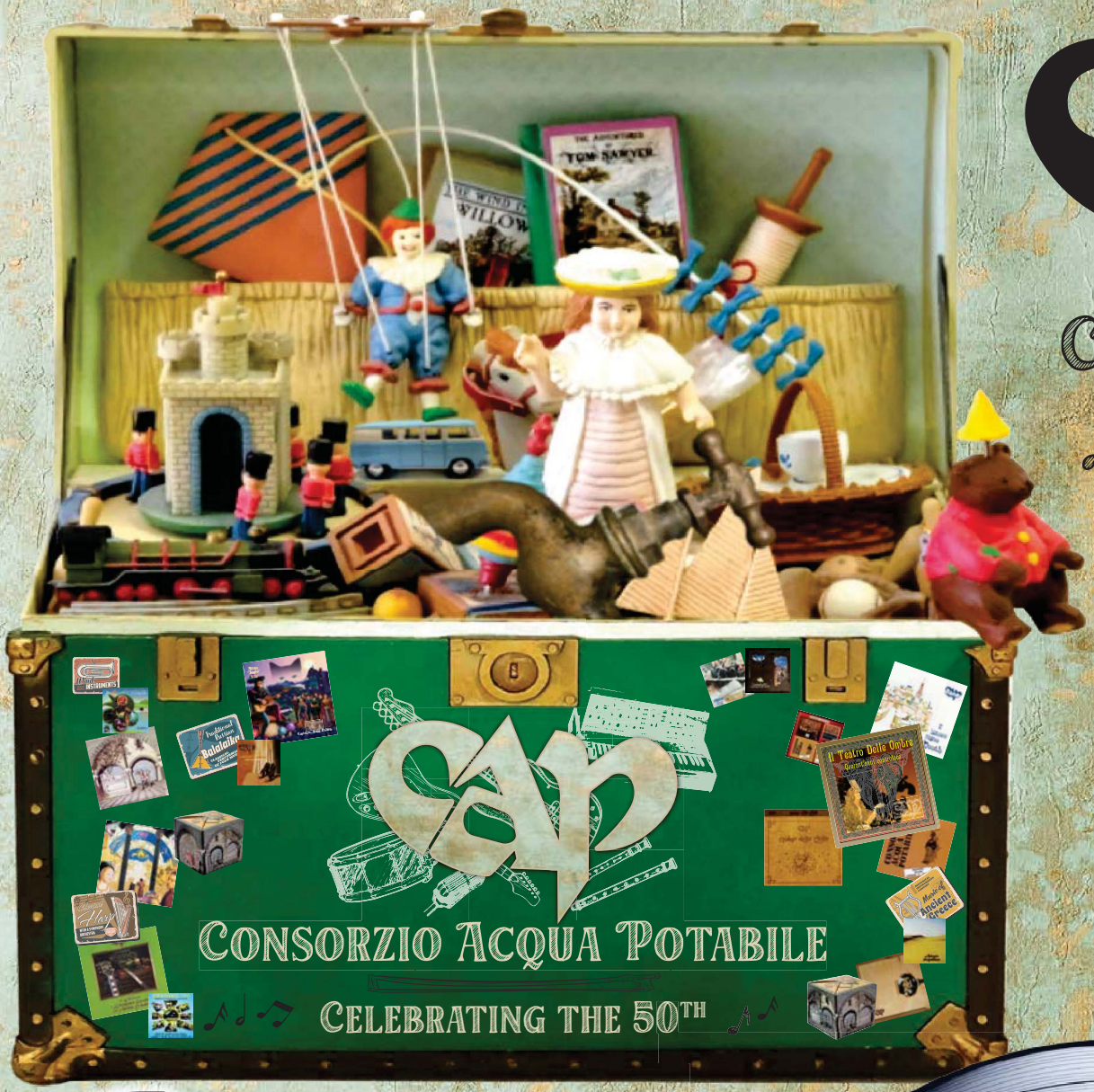
Mi sembra che ci sia un profondo cambiamento, sia di suono che di approccio compositivo ed esecutivo, tra i due capitoli della *Trilogia delle Canzoni*. Quando e come andrà a finire?
Più che un cambiamento c'è una naturale maturazione, che è alla base dello spirito che muove l'arte de La Grazia Obliqua. In questo processo evolutivo è assolutamente chiaro che il terzo capitolo concluderà la *Trilogia delle Canzoni* e che, partendo da queste radici, avrà un suono ulteriormente diverso e una natura a sé stante rispetto agli altri due lavori.

Avete partecipato al tributo a John Wetton scegliendo un brano complicato come *The Great Deceiver* dei King Crimson. Come lo avete approcciato? C'erano altri brani che avete preso in esame?
Non abbiamo mai preso in esame altri brani. Ho scelto personalmente *The Great Deceiver* perché mi è sempre piaciuto molto. Il mio approccio riguardo la batteria è stato di profondo rispetto nei confronti del lavoro di **Bill Bruford**, che ho cercato di omaggiare senza snaturare. Più in generale, l'eclettismo naturale del brano – già in partenza – ha permesso a Trinity di sviluppare arrangiamenti marcatamente jazz rock, con l'ausilio di **Alessandro Tomei** al sax tenore e di **Gino Fedeli** alla tromba. Siamo soddisfatti della resa perché onorando l'immenso lavoro dei **King Crimson** siamo riusciti ad esprimere comunque la nostra personalità e la nostra esigenza di sperimentazione nel misurarci con materiale nuovo per la band. Ringraziamo per questa opportunità **Cristiano Roversi** che ci ha coinvolti in questo progetto assieme ad altri artisti, da poco uscito in doppio Cd per la Ma.Ra.Cash Records.

Live al Planet di Roma (gennaio 2018).

Per la vostra musica meglio lo studio o la dimensione live?
Cinquanta e cinquanta. Sono due aspetti diversissimi ma complementari nella nostra visione artistico-musicale. Lo studio ci permette di realizzare le nostre idee musicali e di esprimere la nostra personalità, mentre il live rappresenta il momento in cui ci liberiamo emotivamente e condividiamo con chi ci ascolta i nostri sentimenti più profondi e veri. Lo studio è la mente e il live è il corpo: entrambi sono fondamentali. Spesso, volutamente, nei concerti ci piace suonare i brani in maniera differente rispetto ai dischi.

La situazione musicale attuale a livello internazionale non è proprio rosea. Come mai?
Sono talmente preso da ciò che faccio e ciò che sono che onestamente, e senza pregiudizio, difficilmente mi guardo attorno con così tanta attenzione da poter analizzare ciò che accade fuori da me, artisticamente parlando. In generale penso, comunque, che ci siano tanta incompetenza, pressappochismo e cialtroneria, trasversalmente, e quindi anche nel mondo della musica, e questi sono fattori che stanno contribuendo al declino culturale, morale, sociale e artistico di questo mondo. Senza voler essere pessimista o qualunquista, viviamo tempi bui, una sorta di nuovo Medioevo generalizzato dal quale spero si esca presto verso un nuovo Rinascimento. Ⓟ



CAP

CONSORZIO ACQUA POTABILE

ASSOCIAZIONE CULTURALE

70 DO NOT FORGET THEM!

SETTANTA: PER NON DIMENTICARE!

DOPPIO VINILE 33

180 GRAMMI

CONFEZIONE SAGOMATA

000/199

DISPONIBILE SU AMAZONE STORE

PROG ITALIA
MEDIA PARTNER

DOPO UN INTERVALLO DI 15 ANNI TRA IL PRIMO E IL SECONDO ALBUM, GLI AMERICANI **BUBBLEMATH** QUESTA VOLTA CI HANNO SPIAZZATO, FACENDOCENE ATTENDERE SOLO CINQUE PER LA LORO TERZA OPERA, TURF ASCENSION.

distopie progressive

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Sono bastati solo due album ai Bubblemath per primeggiare tra i campioni del prog più elaborato e complesso, quello che non si crogiola nelle tirate sinfoniche o nelle suite barocche, ma pulsa di una costante creatività fatta di continue invenzioni strumentali e uno spiccato gusto per liriche sagaci e paradossali. TURF ASCENSION non fa eccezione e contiene quattro lunghe ed intricate tracce, che esplorano rinnovate possibilità compositive per il quintetto di Minneapolis. Insieme a **Kai Esbensen** (tastiere/voce) abbiamo dato uno sguardo approfondito all'album e al "modus operandi" dei Bubblemath.

La copertina di TURF ASCENSION è una creazione del bassista Jay Burritt: "È una specie di mostro aggrovigliato con il solo scopo di suscitare curiosità, stimolare il divertimento durante l'ascolto dell'album".

Questa volta solo cinque anni dal secondo lavoro. Cosa è cambiato?

L'ultima volta si sono intromesse molte questioni legate alle nostre vite personali, adesso invece non ne abbiamo avute così tante! Inoltre, questa volta quasi tutta la musica proveniva dall'intera band che ha fatto jam e suonato insieme, invece che avere uno di noi che scriveva qualcosa e poi insegnava le parti al resto della band. Quindi la musica è nata in modo più organico, il che ha decisamente accelerato le cose. Ci ha rallentato solo la pandemia, altrimenti l'album sarebbe quasi sicuramente uscito nel 2020.

Se non sbaglio avevate già suonato dal vivo il nuovo materiale durante il tour promozionale per EDIT PEPTIDE, quindi all'epoca era già tutto scritto?

Sì. Stavamo scrivendo molta musica nel 2015/16, gran parte della quale è finita su TURF ASCENSION. Il nuovo materiale è davvero divertente ed eravamo così entusiasti di eseguirlo! In effetti, abbiamo partecipato al Progtoberfest di Chicago (21 ottobre 2018), dove abbiamo suonato solo i brani poi inclusi su TURF ASCENSION, oltre a *Be Together* dal nostro album di debutto (SUCH FINE PARTICLES OF THE UNIVERSE, 2001), perché è uno dei pezzi preferiti dai fan, quindi costantemente richiesto.

In genere come vi approcciate alla composizione? Arrivate in studio con idee collettive definite sapendo già che i brani saranno così lunghi, oppure si sviluppano e crescono col tempo?

Le canzoni si sono sviluppate nel tempo. Allestivamo pezzi che suonavano bene e li espandevamo; dal risultato prendiamo le nostre sezioni preferite e ci scriviamo intorno nuove parti. Ripetiamo il processo fino a quando non otteniamo una struttura e un flusso soddisfacente. È iniziato con **Blake Albinson**, il chitarrista, ed io che ci incontravamo due volte alla settimana per lavorare su nuovo materiale. Quelle sessioni hanno portato ad alcune promettenti idee, quindi abbiamo chiesto agli altri membri della band di unirsi a noi e fornire i loro fondamentali input, e nel giro di un paio d'anni è emerso un album completamente nuovo. Il nostro bassista, **Jay Burritt**, ha dettato una regola non scritta, piuttosto curiosa… se una canzone veniva concepita di una certa lunghezza poteva essere allungata ma non accorciata.

Qual è l'aspetto più difficoltoso nel suonare i vostri brani dal vivo?

Sono sicuro che ogni membro della band avrebbe una risposta diversa. Posso parlare solo per me, ovviamente. La parte più difficile della musica dei Bubblemath dal vivo è far ricordare alle mie dita tutti gli accordi, dato che ce ne sono tanti e con numerose e sottili variazioni al loro interno. Tendo a fare

GIORNALI E RIVISTE PDF: WWW.XSAVA.XYZ

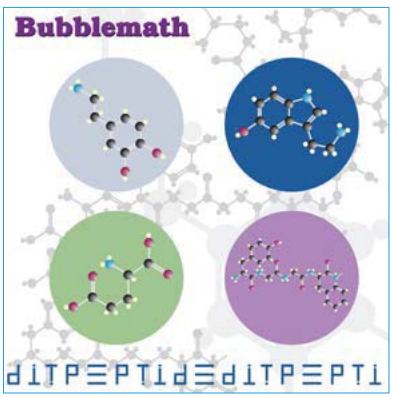
I cinque Bubblemath in cerca di ispirazione nel sottosuolo.

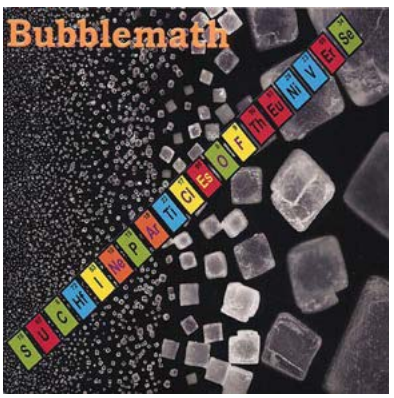
affidamento alla memoria muscolare, quindi se qualcosa non mi riesce può essere difficile trovare rapidamente il mio posto nell'esecuzione. Inoltre, cantare e suonare allo stesso tempo rappresenta abitualmente una sfida. Ci sono molte differenze ritmiche, anche se apparentemente minime, tra ciò che suono e ciò che la voce deve fare. Fortunatamente non canto molto sul materiale di TURF ASCENSION, ora non è un problema così grande.

James Flagg (batteria), Jay Burritt (basso), Kai Esbensen (tastiere/voce), Blake Albinson (chitarra), Jonathan G. Smith (chitarra/voce).

Sono passati ormai venti anni dal vostro primo album. Quali cambiamenti sono avvenuti nei Bubblemath?

La tecnologia è certamente cambiata dai tempi di SUCH FINE PARTICLES OF THE UNIVERSE. Registrammo la maggior parte delle tracce su nastro analogico, trasferendole su Pro Tools per il missaggio. All'epoca (1999-2001) eravamo proprio sull'orlo della rivoluzione della tecnologia digitale; la fine di un'era e l'inizio di un'altra. I sintetizzatori digitali sono decisamente migliorati rispetto a quel periodo. Infatti io li odiavo, ma a partire dal 2015 circa hanno improvvisamente avuto la potenza CPU accessibile per fornire il calore mancante. Altri cambiamenti? Ora siamo più accomodanti, liberi di suonare a vicenda ciò che ci viene naturale, invece di trovare continui cavilli sulle piccole scelte delle note dell'altro. Inoltre adesso sono un paroliere più bravo di un tempo. E penso che ora nel complesso siamo tutti cantautori e arrangiatori migliori. Per il nostro primo album stavamo lottando per avere lo stesso spazio mentre oggi ognuno di noi sa come avere il proprio, di conseguenza i missaggi di TURF ASCENSION sono incredibilmente ampi, ariosi e aperti. Quando ascolto il nostro primo album per la maggior parte sembra proprio che stessimo suonando dentro una cassa di legno.





I primi due album dei Bubblemath: EDIT PEPTIDE (2017, Cuneiform Records) e SUCH FINE PARTICLES OF THE UNIVERSE (2001, autoprodotto).

Avete studi musicali alle spalle? Vi servite di spartiti per tenere a mente le improvvisazioni dei vostri pezzi?

Jonathan G. Smith (voce, chitarra) e Blake hanno frequentato la Berklee School of Music per un paio d'anni ma non si sono laureati. **James Flagg** (batteria), Jay ed io non abbiamo una formazione teorica. Non utilizziamo spartiti per facilitare l'esecuzione delle canzoni, ma tendiamo a dare piccoli nomi ai diversi frammenti sonori e abbiamo una lavagna gigante in cui scriviamo le sigle delle sezioni, in modo da poter tenere traccia delle modifiche alla struttura mentre continuiamo a perfezionare gli arrangiamenti. A volte scriviamo accordi e identifichiamo varianti ritmiche accanto ai titoli, per aiutare a ricordare di cosa si tratta. Inoltre, ognuno di noi ha individualmente le proprie tecniche di stenografia, che usiamo all'inizio per stimolarci a ricordare le cose. A volte usiamo un modo divertente per titolare i frammenti, cercando di renderli simili anche se confusi, ad esempio *Surface Tension* l'abbiamo suddivisa così: *Buds*, *Buttercup*; *Budsercup, Buttercusp* e *I Can't Believe It's Not Buttercup*.

Con l'imperante supremazia dei servizi streaming siamo tornati al concetto di singolo breve, in questo scenario che probabilità ha il prog di sopravvivere?

"Sopravvivenza" probabilmente significa cose diverse a seconda delle persone e di come la definisci. Ad esempio, la musica registrata è in tale pericolo in questi giorni che in un certo senso non sono nemmeno sicuro che QUALSIASI genere alla fine sopravvivrà nel senso che potrebbe non essere più sufficiente a dar da vivere a chi lo suona. Il prog è particolarmente vulnerabile a questo riguardo. D'altra parte penso che avrà sempre un pubblico, perché ci sarà comunque qualcuno per cui la musica mainstream sarà troppo prevedibile o noiosa. Non tramonterà la richiesta di canzoni innovative, interessanti e imprevedibili, che spingono i confini e solleticano le idee di chi ascolta musica, anche se potrebbe ottenere pochi riscontri economici!

TRACK BY TRACK

***1. Surface Tension* 17'57"**

Questa canzone parla di una scuola superiore che funge anche da progetto segreto del governo per la conservazione dell'uomo, che entra in azione all'inizio di una guerra nucleare. Al primo segno di un conflitto globale, l'edificio scolastico scende un miglio nel sotto-

suolo e si collega a una struttura tentacolare, che fornisce un modo per archiviare una parte geneticamente diversa dell'umanità, almeno finché non sarà sicuro tornare in superficie. Vivono laggiù per molti anni, curando giardini idroponici e generatori di corrente, mentre aspettano il messaggio "cessato allarme" che non arriva mai. Con quasi 18 minuti è la nostra traccia di maggior durata. Non mi sembra mai così lunga quando la suoniamo; tutto scorre molto bene, credo. Contiene alcune delle nostre cose più intricate, oltre, a mio parere, anche alcune delle nostre più belle. Probabilmente è il mio pezzo preferito dei Bubblemath.

2. *Everything* 10'13"
Parla dell'idea sorprendente, anche se sempre più plausibile, che stiamo tutti vivendo in una simulazione. E che mentre tendiamo a concentrare la nostra attenzione su cose banali e meschine, come rancore e prezzi del gas, ci sono tanti misteri strabilianti sulla nostra esistenza che invece potremmo cercare di svelare. Presumibilmente le persone protagoniste nella prima traccia stanno iniziando a filosofeggiare sulla natura della propria esistenza. Questa canzone ne è un riflesso. Abbiamo pubblicato *Everything* come "singolo" (un singolo di dieci minuti!), passo iniziale per rappresentare TURF ASCENSION. La composizione è un po' insolita rispetto a ciò che potresti aspettarti dai Bubblemath al primo ascolto. Ha bisogno del suo tempo per rivelarsi. Non ti colpisce con la sua complessità, nel modo in cui alcune persone prevedano debba suonare un brano dei Bubblemath. In realtà su *Everything* accadono molte cose, un sacco di intricate astuzie per coinvolgere l'ascoltatore; piccoli "Easter eggs" compositivi da scoprire. Ma sono confezionati in modo più sottile rispetto ad altre nostre canzoni. Cresce, ma ci vuole tempo. Siamo abbastanza soddisfatti di come è venuta fuori.

3. *Decrypted* 9'57"
Il testo parla di un melo che, nonostante sia cavo e staccato dalle sue radici, continua a fiorire ogni anno. È morto, ma non sa di esserlo. Non si rende conto di quanto sia disperata la sua situazione, mentre lotta verso un futuro che non potrà mai raggiungere. La storia dell'albero funge da gancio narrativo, su cui è appeso un trattato più ampio sul potere inflessibile dell'imperativo genetico nel suo insieme: il cerchio della vita che persevera eternamente contro avversità schiaccianti. Continuando il tema "sotterraneo" con riferimenti alle radici, prosegue anche il tema "esistenza" con le sue riflessioni. È un altro momento che cresce lentamente, ma è meno sottile di *Everything* per come in cui si presenta. Alcune persone a cui abbiamo suonato questo brano ci hanno detto che è il loro preferito dell'album.

> «*Everything* può aver spiazzato, ma TURF ASCENSION preserva l'identità complessa dei Bubblemath»

4. *Refuse* 10'55"
Tratta dell'impulso umano di condurre la guerra, passato, presente e futuro, attraverso la tecnologia incontrollata delle armi. Diventano sempre più spaventose e potenti, eppure continuiamo a crearle oltre la concezione del ridicolo. Questo brano, per inciso, funge da episodio bellico che innesca gli eventi nella prima traccia. Quindi puoi ricominciare l'album da capo (o continuare ad ascoltarlo più e più volte in loop) e la narrazione lo porta avanti! Musicalmente, *Refuse* suona di più simile alle composizioni che la gente potrebbe percepire come "classici Bubblemath". È probabilmente il mio preferito da suonare dal vivo.

Il significato del titolo

TURF ASCENSION è un sottile spoonerismo del titolo della prima traccia *Surface Tension* ideato dal chitarrista **Blake Albinson**. Non appena l'ha suggerito, ho pensato che sarebbe stato un grande titolo per l'album. Stava solo cercando di creare un divertente spoonerismo, cambiando i suoni delle consonanti in *Surface Tension*, ma si scopre che il concetto di "zolla erbosa che si innalza" si presta abbastanza bene a ogni momento dell'album. Ogni canzone, in un modo o nell'altro, evoca l'idea di emergere da qualche reclusione – ascendere da una specie di terreno – sia in senso letterale che figurato, che si tratti di sporcizia fisica o prospettiva filosofica. A volte mescolando i concetti. *Surface Tension* tratta di un gruppo di persone che si trovano nel sottosuolo in una struttura di ripopolamento umano, mentre un conflitto globale infuria sulla superficie terrestre molto al di sopra di loro; e le persone bramano il giorno in cui loro – o forse i discendenti – potranno finalmente riemergere, ascendendo letteralmente attraverso il terreno erboso. *Everything* tratta l'idea che stiamo vivendo in una simulazione, e quindi l'ascoltatore è incoraggiato a "risalire" il familiare "suolo" del pensiero precedente, per accogliere questa nuova prospettiva. *Decrypted* si affronta l'emersione letterale dal suolo del melo che continua a fiorire ogni anno anche se è morto; così come l'ascensione figurativa dell'imperativo genetico che spinge la vita a perseverarsi contro ogni probabilità. E infine *Refuse* si occupa della tecnologia delle armi come guidata dalla lotta per controllare la forma e l'estensione dei confini geopolitici. Tutti vari tipi di terreni erbosi e vari modi per innalzarsi al di sopra di essi. Ⓟ

Da sinistra Jay Burritt, Johnathan G. Smith, Blake Albinson, Kai Esbensen, James Flagg.

CLOSURE/CONTINUATION è il nuovo album della band di **Steven Wilson**, **Richard Barbieri** e **Gavin Harrison**. Il tour europeo/americano li vedrà suonare in Italia il 22 ottobre al Mediolanum Forum di Milano.

IL RITORNO DEI PORCUPINE TREE

Testo: **Antonio De Sarno**

And then there were three… Barbieri, Wilson e Harrison.

Nati come progetto di **Steven Wilson**, diventati un vero gruppo esclusivamente per esigenze promozionali, nel corso degli anni i **Porcupine Tree** sono riusciti a riportare il rock progressivo all'attenzione di tanti appassionati oltre quella scena. La band non si è mai sciolta ufficialmente. Così, dopo una visita di Wilson a casa di **Gavin Harrison**, è nata l'idea di ripartire a fare "cose" sotto l'ormai storica sigla, anche se rispetto al precedente album (THE INCIDENT del 2009) la band ha perso il bassista Colin Edwin. Forse CLOSURE/CONTINUATION darà il via alla seconda fase del gruppo. Abbiamo incontrato Steven e Richard per scambiare due chiacchiere sul nuovo lavoro.

Non avete paura di deludere le aspettative dei fan, sia quelli di vecchia data che quelli che vi hanno scoperto dopo la pausa successiva all'album THE INCIDENT?

SW: Ne eravamo pienamente consapevoli, ed è il motivo per cui non abbiamo detto a nessuno che stavamo lavorando al nuovo disco, fino a quando non abbiamo avuto la convinzione di aver realizzato qualcosa di valido. Siamo arrivati a tenerlo segreto perfino al nostro management, oppure a persone con cui abbiamo rapporti molto stretti. Circa un anno fa abbiamo capito che il prodotto era qualcosa degno del vecchio marchio, dato che rappresentava il massimo che il gruppo potesse realizzare. Sono certo che qualcuno sarà deluso, come capita con qualsiasi cosa che fai in questo mondo. A qualcuno piacerà tanto, mentre qualcuno lo detesterà.

RB: Leggendo i commenti ai primi due estratti su Youtube e Facebook, la reazione mi sembra sia stata decisamente positiva. Gli ascoltatori avvertono l'essenza dei Porcupine Tree, ma con qualcosa di nuovo… Ma non so se i commenti negativi vengono cancellati! (*ride*)

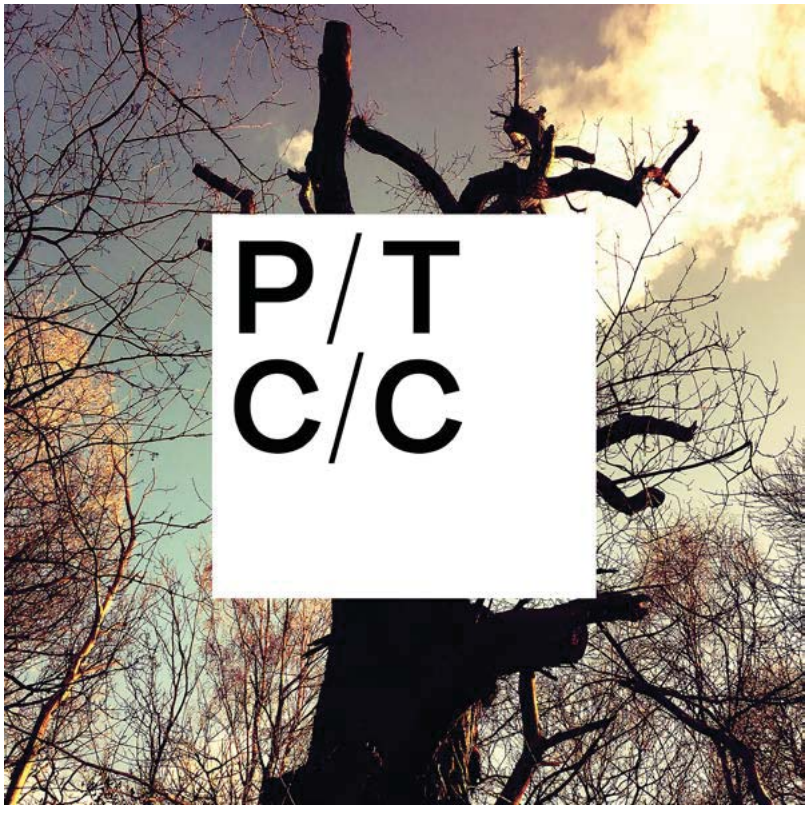
Il titolo è accattivante anche dal punto di vista grafico. Per voi è più CLOSURE o CONTINUATION?

SW: Non lo sappiamo. È proprio per questo che lo abbiamo intitolato così. Se dovesse essere il nostro ultimo album, sarebbe un bel modo per chiudere la storia. Penso comunque che, anche se incideremo altri dischi, affrontare un altro tour di queste proporzioni sarà molto difficile.

RB: Non decideremo di sicuro dopo l'ultima data del tour. Lasceremo passare un po' di tempo, aspetteremo per capire come è andata questa volta, poi vedremo…

Anche il fatto di intraprendere una lunga tournée mi sembra piuttosto importante. Avreste preso la

> "SE CLOSURE/CONTINUATION DOVESSE ESSERE IL NOSTRO ULTIMO ALBUM, SAREBBE UN BEL MODO PER CHIUDERE LA STORIA"
> **STEVEN WILSON**



decisione senza il nuovo materiale?
SW: Non riesco a immaginare una situazione del genere. Tutto ciò è piuttosto lontano dal mio *modus operandi*. Non m'interessa diventare un jukebox itinerante. Se devi proporre qualcosa di nuovo allora c'è un motivo per andare in tour. Altrimenti, bastano i dischi.
RB: Dall'inizio della mia carriera, ho sempre preferito lavorare in studio. Andare in tour è bello, una volta che sei là fuori, ma può essere faticoso, mentre stare in studio non mi stanca mai. Quando ero bambino amavo passare tutto il mio tempo a immaginare le cose che si possono creare in quegli ambienti. Fantasticavo su ciò che facevano i miei gruppi preferiti negli stessi studi. Non mi stancherò mai di registrare.

***Harridan* è il pezzo che avete deciso di utilizzare come apripista. Questa volta il testo è particolarmente misterioso…**
SW: Preferisco che ognuno abbia la sua interpretazione personale del testo, anche se avrei una risposta. Non mi piacciono le spiegazioni in genere. Riguardo all'altra parte della domanda, cioè alla scelta di tornare proprio con quel brano… credo che *Harridan* contenga tutto quello che la gente identifica con il nostro suono: la complessità ritmica, il grande riff metal, il ritornello, l'ambientazione sonora… il fatto che sembra un viaggio musicale anche se dura solo otto minuti. È come aver raccontato una storia all'ascoltatore. C'è tutto. Allo stesso tempo c'è qualcosa di nuovo, forse perché suono io il basso e il mio approccio è decisamente diverso da quello di Colin, o forse sono semplicemente i dieci anni di esperienza maturata. La scelta, almeno per me, sembrava quasi scontata, era il brano che aveva un po' di tutto.
RB: Tutti vengono colti di sorpresa appena attacca il basso.

Dopo la più convenzionale *Of The New Day*, avete deciso di pubblicare *Herd Culling*, che in italiano significa letteralmente "abbattimento del gregge". Qui l'aspetto narrativo è piuttosto chiaro e decisamente violento…
SW: Come prima sarò evasivo, ma ti posso dire che il testo riguarda un fatto specifico. Un evento storico, ma può essere letto in modo più ampio, come una canzone sulla paranoia moderna. "C'è qualcosa di sinistro là fuori, nel nostro cortile. Figliuolo, vai a prendere il fucile!". L'idea della minaccia "domestica", cioè dentro la nazione, può essere una parabola degli ultimi dieci anni. Non deve per forza essere il Covid, Trump o Putin. La gente ha perso la sicurezza e anche il titolo esprime l'intenzione di prendere un'intera specie e liberarsi dei più deboli. È un'idea che piacerebbe sia a Trump che a Putin probabilmente… Quindi è una storia specifica, ma lascerò che ognuno ci legga quello che vuole in modo che sia più interessante.

Il tour mondiale dei nuovi Porcupine Tree partirà il prossimo 10 settembre da Toronto, Canada.

Steven, come ti senti a essere nuovamente il chitarrista del gruppo?
SW: Dal vivo mi occuperò di una parte delle chitarre, ma sarò affiancato da un altro musicista. Non mi sono mai visto come un virtuoso della chitarra. Non sono un solista, anche se qualcosa mi riesce di tanto in tanto, come testimonia *Dignity* sul nuovo album, ma deve essere piuttosto semplice ed emotivo. Ho sempre sostenuto che da ascoltatore sono più interessato a una nota che mi spezza il cuore piuttosto che cinquanta che entrano da un orecchio ed escono dall'altro. Su Youtube ci sono tanti giovani chitarristi che sembrano pensarla in maniera opposta! Suonare la chitarra è diventato uno sport olimpico! Vale anche per la batteria. Io non sono un musicista particolarmente dotato, ma riesco a toccare il cuore della gente e mi sto divertendo a fare il chitarrista.

Richard, oltre ad aver scritto alcuni dei momenti più belli del

nuovo disco, ci sono stati brani nel corso degli anni che avresti voluto inserire in un disco dei PT?

RB: Alcuni sicuramente. Ci sono stati degli elementi pensati per i PT che sono finiti nei miei dischi solisti, anche se in un contesto sonoro completamente diverso. Di base faccio dei lavori elettronici, anche se negli ultimi due album ho cercato di incorporare più cose possibili, soprattutto la presenza dei vari ospiti in maniera organica per coinvolgere più gente possibile. Il Covid non ha permesso a UNDER A SPELL (2021) di essere proprio come lo avevo immaginato inizialmente. È diventato un disco più introspettivo. Non è stata l'esperienza gioiosa che ha caratterizzato PLANETS + PERSONA (2017), il mio lavoro più bello. Ho girato l'Europa e lavorato con tanti musicisti in studi diversi, introdotto numerose influenze, come la classica e il jazz, così il lavoro ha preso una dimensione più aperta.

Non girateci attorno questa volta. Chi saranno i musicisti che vi porterete in tournée e come farete a farli sembrare membri del gruppo e non solo turnisti?

RB: Ok, abbiamo preso **Geddy Lee** e **Alex Lifeson**. Prima hanno dovuto superare l'audizione, naturalmente. È stata dura all'inizio, ci hanno supplicati di poter suonare con noi. Però li abbiamo presi a condizione che si impegnino sul serio. (*ride*)

SW: Abbiamo due musicisti nuovi [**Randy McStine** alla chitarra, già con gli In Continuum e con il batterista Marco Minnemann, e **Nate Navarro** al basso, sessionman con Devin Townsend, Steve Vai, Mike Keneally, Morgan Ågren, Marco Minnemann, *ndr*] e non li ho scelti io. Ora non sono la mente del gruppo. Prima controllavo tutto, mentre questa volta è Gavin il delegato a trovare i musicisti di talento. Dal punto di vista tecnico lui è più avanti di noi. Ha trovato questi due "tizi", che abbiamo cominciato a rodare. Sono fantastici.

Essere un trio comporta sicuramente dei compromessi. Ci sono delle aree che avreste voluto esplorare nel nuovo lavoro che, però, non siete riusciti ad approfondire?

SW: Non credo che ci siano altre aree in cui potremmo trovarci d'accordo noi tre.

RB: Qualcosa più in ambito jazzistico, forse.

SW: Sì, adesso lo dici, anche se hai sempre detestato il jazz! Prendevi sempre per il culo i jazzisti: dicevi che eseguivano la melodia per dieci secondi e poi partivano per la tangente!

RB: Non mi piaceva lo stesso jazz che piaceva a te, tutto qui!

SW: Se vuoi descrivere la musica dei Porcupine Tree, devi capire che ci sono dei limiti. Immagina un diagramma di Venn con tre cerchi. La parte in cui si intersecano tra loro, quella più piccola, rappresenta la nostra musica, mentre quello che sta fuori non funzionerebbe mai.

RB: A me piacerebbe che la nostra musica fosse più elettronica, mentre a Gavin non dispiacerebbe che fosse più tecnica.

SW: Il nostro suono è il punto d'incontro ed è una cosa positiva, vuol dire che abbiamo una forte identità collettiva, ma non deve farci dimenticare che c'è molta musica che rimane fuori. Nessuno di noi costringerebbe gli altri a fare qualcosa contro la propria volontà. Una volta l'avrei fatto, ma non oggi. È questo che definisce il gruppo odierno. Sì, è anche un limite ed è quello che è successo nel 2010. Sentivo di non poter scrivere più niente per i Porcupine Tree, che non ci fosse niente da esplorare con loro. È un limite ma rappresenta anche la grande forza di un gruppo, perché è l'identità stessa dei PT. La risposta rimane la stessa; come gruppo non c'è molto altro da fare… Detto ciò, è anche vero che noi tre andiamo d'accordo su un'ampia gamma di stili e sonorità.

> «IMMAGINA UN DIAGRAMMA DI VENN CON TRE CERCHI. LA PARTE IN CUI SI INTERSECANO TRA LORO, QUELLA PIU' PICCOLA, RAPPRESENTA LA NOSTRA MUSICA»
>
> **STEVEN WILSON**

RB: Ogni tanto infiliamo dentro qualcosa di nascosto. Almeno adesso lo posso fare, mentre in passato non ero così felice. Ad esempio Gavin non si esalta quando introduco un ritmo elettronico o un loop di batteria. Assolutamente. Io invece adoro quelle cose!

Per quanto diversi musicalmente, ci sono dei brani come *Chimera's Wreck* e *Walk The Plank* che sembrano essere collegati dal tema dell'acqua e da un generale senso di fallimento…

SW: È una riflessione interessante perché i testi sono stati scritti a distanza di dieci anni. Ci sono delle idee testuali che ritornano durante lo scorrere dei brani, come i ratti che sono presenti anche in *Walk The Plank*. L'idea della nave finita sotto le onde è la metafora di dove si trova la nostra civiltà adesso. I ratti l'abbandonano mentre affonda. Forse, a livello inconscio, quei pezzi sono collegati ma certamente tutti hanno qualcosa in comune. *Chimera's Wreck* è stato scritto nel 2012 mentre *Walk The Plank*, l'anno scorso.

RB: Io credo che le liriche di *Chimera's Wreck* siano bellissime. Se Chimera parte dal discorso cellulare, arriva comunque, alla fine, all'idea classica della nave naufragata. Due cose completamente diverse.

Per tornare a un discorso più ampio: Steven, sei noto per avere rimixato diversi album classici. Riesci a immaginarti una situazione in cui qualcuno fa lo stesso con i tuoi dischi tra tanti anni?

SW: No, non lo permetterei mai. Me lo chiedi perché sai già la risposta! Non autorizzerei nessuno a manipolare la mia musica come faccio con quella degli altri! Sono troppo maniacale con le mie cose. Però, se proprio vuoi saperlo, qualche altro artista ha avuto una reazione simile alla mia in passato. **Mark Hollis** per i dischi dei **Talk Talk**, **Kate Bush**, **Peter Gabriel**… quindi non sono proprio da solo a difendere le mie scelte, ma sono molto grato a tutti quegli artisti che me lo hanno permesso finora!

RB: Probabilmente la maggior parte di loro la penserebbe come te, essendo la musica qualcosa che proviene da un posto speciale al quale vuoi rimanere fedele. Se ami la tua musica è difficile affidarla ad altri.

SW: Sarei felicissimo di essere convinto. L'esperienza mi dice che pochi la pensano come me e che pochi adottano il mio approccio al remix, purtroppo. Molti pensano di poter "migliorare" l'opera originale, aggiungendo enormi quantità di riverbero o modificando gli equilibri originali, mentre io cerco sempre di rispettare il lavoro fatto, rimanendovi fedele. Se qualcuno riuscisse a convincermi di avere lo stesso approccio, ci potrei pensare. Oggi per me è un'idea difficilissima da accettare.

PROGRESSIVE ROCK STORY

La Sony Music Italy ha nel suo archivio gran parte del rock italiano degli anni 70 a tinte prog. In questo 2022 la casa discografica ha deciso di raccontarne la storia, pubblicando in vinile classici e lavori più sperimentali nella collana **Italian Prog Rewind**, oltre a qualche novità ancora in via di definizione. Ne parliamo con **Stefano Patara**, executive director Catalogo & Strategico.

Testo: **Guido Bellachioma**

Il rock progressivo rappresenta una parte importante del catalogo Sony Italy, che nel corso del tempo ha acquisito i diritti di marchi importanti (RCA Italiana, Cramps, Ricordi, Ariston, Numero Uno ecc.). Puoi presentarci la collana Italian Prog Rewind, che si basa sui classici ma avrà anche qualche nuova uscita?

Trattandosi della prima vera campagna che effettuiamo sul catalogo Prog, abbiamo voluto inserire titoli importanti e imperdibili, celebrare anniversari, stampare per la prima volta album che non erano mai usciti in vinile, fornire versioni più accattivanti anche graficamente per i collezionisti del genere.
Stiamo ridando vita a lavori di avanguardia della collana Nova Musicha, realizzati da Gianni Sassi per la Cramps, come i due di John Cage, oppure a dischi sperimentali della serie DIVerso, sempre targata Cramps. È importante ripubblicare, per la prima volta in vinile dalla uscita originale del 1977, INDICAZIONI di Paolo Tofani e ANTROPOFAGIA di Patrizio Fariselli, due delle colonne portanti degli Area.

Incontri musicali ai massimi livelli: Patrizio Fariselli e Francesco Di Giacomo. Concerto degli Area al teatro Valle/Roma, 5 maggio 2013.

PAOLO SORIANI

Ci sono opere mai edite in vinile fino ad oggi, come i due live di Demetrio Stratos (LE MILLEUNA e CONCERTO ALL'ELFO), il Best Of di Napoli Centrale (CAMMENANNE), LIVE IN MONTREUX del Perigeo… altri lavori che dalla data di uscita erano stati ristampati solo in Cd, come URGENTISSIMO e BUONE NOTIZIE del Banco, ALICE del Perigeo Special, A FUOCO e NON CE N'È PER NESSUNO di Claudio Rocchi, AMARENA di Lucio "Violino" Fabbri, MISS BAKER della PFM, ROCK 'N' ROLL EXHIBITION di Stratos/Pagani/Fabbri. Infine non sono state trascurate edizioni gradite ai collezionisti, in quanto fino ad ora mai dischi prog italiani erano stati celebrati in edizioni colorate "splatter"… ci sono anche titoli proposti per la prima volta in vinile colorato: i 45 giri degli Area, QUINTO STATO degli Arti+Mestieri, IO SONO NATO LIBERO del BMS, WHAT ME WORRY di Electric Frankenstein, LA VALLE DEI TEMPLI del Perigeo, PIERROT LUNAIRE dei Pierrot Lunaire, il primo 33 giri omonimo dei Trip, L'ISOLA DI NIENTE della PFM ecc. Infine il nuovo album della Reale Accademia di Musica, intitolato LAME DI LUCE.

Premiata Forneria Marconi.

STUDIO MASOTTI

Abbiamo al nostro interno un team di grande expertise con Paolo Maiorino, Stefano Mattiozzi ed altri che credo abbia fatto un lavoro fantastico. Tieni presente che molti dei titoli esclusi faranno parte di ulteriori campagne in quanto è nostra ambizione riproporre ciclicamente Italian Prog Rewind.

Come ti sei avvicinato alla musica e all'industria discografica?

Diciamo che la musica è la mia passione di sempre, iniziata da bambino al pianoforte, passando attraverso il Conservatorio di S. Cecilia a Roma, diverse esperienze discografiche in Inghilterra negli anni 80, poi management e concerti in Italia negli anni 90. Infine discografia major dal 1997 ad oggi; diversi ruoli e aziende (spesso anche indipendente), ma sempre e costantemente nella musica.

Quanto è cambiata la fruizione della musica negli ultimi anni?

Rivoluzione totale. Dal "possesso" all'"accesso". Epocale. Ricordo da giovanissimo l'istanza che la musica dovesse essere fruibile a costi più bassi di quelli dell'epoca. Bene, ci siamo arrivati. È un'enorme opportunità per i musicisti, le aziende, e, ovviamente, il pubblico. Quando vado sulle piattaforme digitali, devo ancora abituarmi, mi sembra un sogno.

Ovvio che il ricordo "romantico" di quando si mettevano da parte i soldini per comprarsi un disco, che poi si consumava fino a conoscerne anche il nome di chi lo aveva mixato, è ancora vivissimo e bellissimo, ma non dimentichiamoci che non eravamo tutti così fortunati. Molti, per poter ascoltare tutto quello che desideravano, erano costretti a copiarsi i dischi su cassette di bassa qualità e ascoltarle su pessimi lettori. Col tempo la memoria tende a trattenere solo le cose belle ma la realtà è che mia figlia già a dieci anni conosce più musica di quanta ne conoscessi io alla sua età. Questo grazie al fatto che può accedervi facilmente in qualsiasi momento della giornata, da qualunque luogo si trovi. Il rito è sparito, indubbiamente, ma l'orizzonte della fruizione si è decuplicato.

Quali sono i tuoi gusti musicali?

Non ho un genere prediletto, anche se ammetto di non aver mai ascoltato molto la musica italiana, eccezion fatta per alcuni cantautori. Credo di essere stato fortunato perché in casa, quando ero bambino, si spaziava tanto, ascoltando Aretha Franklin, Beatles, Procol Harum, Donovan ma anche Supremes, Wilson Pickett, Presley e persino Edith Piaf. Non c'era un orientamento, però i miei sapevano scegliere bene e forse questo gusto mi è rimasto anche dopo. Molto prog, rock, pop di qualità, soprattutto le cose britanniche, new wave, jazz e persino tanta musica classica.

Gli artisti e gli album inclusi in Italian Prog Rewind che preferisci e perché?

Come dicevo, ho seguito poco la musica italiana e sicuramente anche le mie esperienze con il prog ne hanno risentito. Unitamente alla scena inglese (Van der Graaf Generator, Genesis, Yes, King Crimson, EL&P) ho comunque seguito anche PFM, Area, Le Orme, Banco, Napoli Centrale e Perigeo, non solo discograficamente ma anche dal vivo. FELONA E SORONA, AZIMUT, ARBEIT MACHT FREI, STORIA DI UN MINUTO, DARWIN sono 33 giri che ho amato moltissimo; credo rappresentino alcuni dei momenti più alti della storia della nostra musica!

Più recentemente ho riscoperto anche dischi e artisti a cui non avevo prestato la giusta attenzione, come Osanna, Metamorfosi, Balletto di Bronzo e Trip.

Ci saranno iniziative collaterali a questa collana?

Certamente. Nella seconda metà del 2022 andremo a celebrare la Cramps, di cui ricorrono i 50 anni dalla fondazione, che rappresenta un'esperienza particolarissima e che incarna perfettamente lo spirito di rottura, d'innovazione, di ricerca e contaminazione che caratterizzò i movimenti artistici d'avanguardia dei primi anni 70. Che ricchezza , che audacia e che libertà in quei dischi! Una pagina della nostra musica che deve assolutamente essere ricordata degnamente. Stiamo già da tempo parlando con artisti e addetti ai lavori che parteciparono a quell'esperienza per averli con noi in un grande evento che racconti tutto il significato e il valore di Cramps, anche oltre quello discografico. Recentemente il Comune di Milano ha annunciato di voler dedicare una strada a Gianni Sassi, per cui credo che quest'autunno si parlerà moltissimo di Cramps e di tutti gli artisti che ne fecero parte.

Quali sono gli artisti con cui ti sei trovato più in sintonia lavorando?

I più grandi, perché sono quasi immancabilmente i più curiosi, i più gentili, i più rispettosi delle professionalità altrui. Ho conosciuto meteore, che hanno cambiato mestiere dopo un anno dal debutto… purtroppo pensavano di essere Bob Dylan.

Hai un sogno nel cassetto a livello musicale?

Certamente. Incidere un mio disco "funkyssimo" con Stewart Copeland alla batteria, Nile Rodgers alla chitarra, Tony Levin al basso e diventare una mega star globale… dici che ce la posso ancora fare?

STUDIO MASOTTI

Giovanni Tommaso e Bruno Biriaco in concerto al Piper con il Perigeo (1972). Demetrio Stratos esegue i *Mesostics* di John Cage allo Spazio Fiorucci di via Torino, Milano (settembre 1977).

FABIO D'EMILIO

ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

ITALIAN PROG REWIND

I GRANDI CAPOLAVORI DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO PER LA PRIMA VOLTA DISPONIBILI IN NUOVE EDIZIONI NUMERATE, COLORATE E SPLATTER IN ESCLUSIVA SU HTTPS://STORE.SONYMUSIC.IT/

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
DARWIN! (1972)

NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

Nel 1972 il gruppo si interrogava sull'evoluzione, teorizzata da Charles Darwin. Molti critici analizzando DARWIN! si sono soffermati a parlare del suono, ma qui c'è soprattutto una grande fantasia. Vittorio Nocenzi: "Con DARWIN! volevamo dare un degno successore al nostro primo Lp e ci siamo riusciti". Nonostante le sole otto piste con cui è stato registrato la resa audio è ottima. È ancora attuale in modo sconcertante, ricco classici non solo del rock progressivo: *La conquista della posizione eretta*, *Danza dei grandi rettili*, *Cento mani e cento occhi*, *750.000 anni fa... l'amore?* (epica e romantica ballata, giocata essenzialmente tra il pianoforte e la voce. Rimane uno dei brani più amati del BMS). La maestosità delle musiche è accentuata dalla lirica ed emozionante voce di Francesco Di Giacomo. È uno dei vertici del rock sinfonico a livello internazionale.

IL VOLO
IL VOLO (1974)

NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

Alla fine del 1973 nasce questo supergruppo, che include doppia chitarra e doppia tastiera: Alberto Radius (Formula 3), Gabriele Lorenzi (Formula 3), Mario Lavezzi (Camaleonti), Bob Callero, (Osage Tribe), Vince Tempera (Francesco Guccini), Gianni Dall'Aglio (Ribelli). Nel progetto sono coinvolti, produzione e testi, Lucio Battisti e Mogol. L'album, registrato con lo Studer a 16 piste, ha un suono pieno e ricco di colori, curato da Piero Bravin, uno dei migliori tecnici degli anni 70 (PFM, Area, John Cage, Banco, Demetrio Stratos). Le composizioni spaziano dal rock progressivo al jazz-rock, dal pop di classe alle atmosfere delle colonne sonore più sofisticate. Eccellente la prova tecnica dei musicisti, sicuramente superiore alla media dei gruppi di quel periodo, anche importanti. In un album piuttosto omogeneo in evidenza sono *Come una zanzara* e *I primi respiri*.

SONY MUSIC

ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

ITALIAN PROG REWIND

I GRANDI CAPOLAVORI DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO PER LA PRIMA VOLTA DISPONIBILI IN NUOVE EDIZIONI NUMERATE, COLORATE E SPLATTER IN ESCLUSIVA SU HTTPS://STORE.SONYMUSIC.IT/

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

PREMIATA FORNERIA MARCONI
PER UN AMICO (1972)

NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

Le melodie sono rapide e brucianti, mentre le parole diventano suoni al servizio della musica. È l'album dell'apertura al mercato internazionale, più ragionato del precedente, ricco di tempi dispari e mediterraneo al tempo stesso. Pur meno immediato di STORIA DI UN MINUTO, non rifiuta la melodia ma evita di rimanere legato all'urgenza espressiva dell'esordio. Un lavoro che è ancora vivo e pulsante. Ricorda Franz Di Cioccio: "PER UN AMICO ha una scrittura molto particolare, abbastanza inglese. Le melodie sono corte e Mauro Pagani per scrivere i testi diventò pazzo. Emana un profumo volutamente diverso e più complesso rispetto al primo album". È uno dei classici più apprezzati del rock progressivo, grazie anche al suono ben presente, tecnicamente superiore a quello di STORIA DI UN MINUTO, che esalta brani leggendari come *Generale*, *Per un amico* e *Il banchetto*.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

QUELLA VECCHIA LOCANDA
QUELLA VECCHIA LOCANDA (1972)

NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

È un gruppo considerato a livello internazionale, anche per la riuscita fusione tra la cultura classica europea, la matrice rock anglofona e le arie folk care ai Jethro Tull. Il disco è tra i più apprezzati al di fuori di quelli di prima fila (PFM, BMS, Le Orme, Area e New Trolls). In questo esordio si distingue esecutivamente il violinista americano Donald Lax. La band suona nella maggior parte dei festival pop dell'epoca, conquistando notevoli consensi per la bravura sul palco. L'album ha il sapore delle cose buone, fatte in casa. L'ingenuità in questo caso non è un difetto bensì una grande qualità, che rende più credibile la connessione naturale tra musica classica e rock. Ricorda Lax: "Ancora oggi amo questo disco per la forte capacità espressiva. Le composizioni fanno capire come il rock progressivo sia sempre una musica affascinante e senza tempo".

SONY MUSIC

DISPONIBILI IN TUTTI I NEGOZI DI DISCHI E STORE ONLINE

ITALIAN PROG REWIND

SONY MUSIC PRESENTA I VINILI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO IN NUOVE EDIZIONI COLORATE E LIMITATE.

DISPONIBILE DAL 26 AGOSTO

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
ARE(A)ZIONE (1975)
LIMITED EDITION LP 180 GR. WHITE VINYL

È il concerto perfettamente "diverso": jazz, rock, musica popolare, sperimentazione, politica, cultura sociale. Nel 1975 gli Area erano una macchina da guerra live con oltre 270 concerti. La frenetica Luglio agosto settembre (nero) ci travolge con il leggendario riff di chitarra.

DISPONIBILE DA LUGLIO

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
IO SONO NATO LIBERO (1973)
NUMBERED EDITION LP 180 GR. GREEN VINYL

Terzo capolavoro del BMS, sospeso tra apparentemente semplicità, *Non mi rompete*, suite maestose, *Canto nomade per un prigioniero politico*, composizioni complesse e inquietanti, *La città sottile*. È la perfetta fusione tra il rock "diverso" degli anni 70 e la cultura mediterranea.

DISPONIBILE DAL 26 AGOSTO

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
BANCO (1983)
LIMITED EDITION LP 180 GR. BLUE VINYL

In questo disco appare per l'ultima volta Gianni Nocenzi come elemento fisso della formazione. Il suono, figlio dei primi anni 80, è molto curato ma non sminuisce la grande forza emotiva del BMS. Contiene *Moby Dick* e *Lontano da*, brani importanti anche nel repertorio live.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
BANCO... E VIA (1985)
LIMITED EDITION LP 180 GR. YELLOW VINYL

L'album conclude gli anni 80 discografici del Banco con otto brani identificabili, sia come suoni che come arrangiamenti, con l'anno di pubblicazione (1985). In evidenza *Mexico City*. In *Lies* In *Your Eyes* vede ospite Gianni Nocenzi. Ristampato in vinile per la prima volta.

SONY MUSIC

DISPONIBILI IN TUTTI I NEGOZI DI DISCHI E STORE ONLINE

ITALIAN PROG REWIND

SONY MUSIC PRESENTA I VINILI CHE HANNO FATTO LA STORIA DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO IN NUOVE EDIZIONI COLORATE E LIMITATE.

DEMETRIO STRATOS
METRODORA (1976)
LIMITED EDITION LP 180 GR. RED VINYL

L'esordio solista arriva in un momento di forte inquietudine nella musica alternativa italiana. METRODORA è alla ricerca di una dimensione vocale sperimentale, inusuale in Occidente. Demetrio afferma: "Io voglio spingere la mia ricerca ai limiti dell'impossibile". È andato oltre!

IL ROVESCIO DELLA MEDAGLIA
CONTAMINATION (1974)
LIMITED EDITION LP 180 GR. PURPLE VINYL

Opera di forte ispirazione sinfonica, che non dimentica i fremiti hard rock degli esordi. La direzione artistica del maestro Luis Bacalov arricchisce il sound del Rovescio della Medaglia. Edizione con i brani remissati e in inglese, originariamente molto difficile da trovare.

JOHN CAGE
JOHN CAGE (1974)
LIMITED EDITION LP 180 GR. WHITE VINYL

Prima uscita della collana Nova Musicha su Cramps, dove partecipano alcuni degli artisti più innovativi dell'etichetta: Juan Hidalgo, Gianni-Emilio Simonetti, Walter Marchetti e Demetrio Stratos. L'album è ancora oggi vitale esempio della sperimentazione applicata all'arte sonora.

LUCIO VIOLINO FABBRI
AMARENA (1978)
LIMITED EDITION LP 180 GR. RED VINYL

Polistrumentista eccellente (violino, chitarra, basso, piano, tastiere), conosciuto per la lunga militanza nella PFM. Fabbri nel 1978 pubblica il suo unico album solista, tra jazz-rock e funk, dove fa sfoggio di grande tecnica. In evidenza le tirate *Dynamo*, *Amarena* e *Blackgold*.

SONY MUSIC

DISPONIBILI IN TUTTI I NEGOZI DI DISCHI E STORE ONLINE

ITALIAN PROG REWIND

SONY MUSIC PRESENTA
I VINILI CHE HANNO FATTO LA STORIA
DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO
IN NUOVE EDIZIONI COLORATE E LIMITATE.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

ARCHIVIO DEL SUONO *Prestige Remastered*

NAPOLI CENTRALE
NAPOLI CENTRALE (1975)
LIMITED EDITION LP 180 GR. GREEN VINYL

James Senese e Franco Del Prete, ex Showmen, nel 1975 radicalizzano il suono, immergendolo nel jazz, soul, prog e fremiti etnici, oltre l'origine partenopea. Da sogno la triade *Campagna*, *Pensione Floridana* e la lunga, convulsamente funky/jazz *Viecchie, mugliere, muorte e criature*.

DISPONIBILE DA OTTOBRE

NAPOLI CENTRALE
QUALCOSA CA NU' MMORE (1978)
LIMITED EDITION LP 180 GR. BLUE VINYL

Questo terzo lavoro vede Senese e Del Prete unici sopravvissuti rispetto al passato. È un grande disco, che possiede un potente suono, dove le composizioni si accendono improvvisamente con squarci jazz e funk di rara efficacia. Il lato A è tra le cose migliori di Napoli Centrale.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

PATRIZIO FARISELLI
ANTROPOFAGIA (1977)
LIMITED EDITION LP 180 GR. RED VINYL

L'esordio solista di Fariselli s'inserisce nell'universo minimalista di John Cage. Il pianoforte "preparato" percorre i sentieri dell'improvvisazione, come ricorda lui stesso: "L'improvvisazione non è l'assenza di schemi ma suonare in modo aperto e intorno a un preciso progetto".

DISPONIBILE DAL 1° LUGLIO

PERIGEO SPECIAL
ALICE (1980)
LIMITED EDITION 2LP 180 GR. RED VINYL

È il concept realizzato dal Perigeo in compagnia di molti ospiti: Lucio Dalla, Rino Gaetano, Anna Oxa, Ivan Cattaneo, Jenny Sorrenti, Danilo Rea, Mark Harris (Napoli Centrale), Agostino Marangolo (Goblin), Nanni Civitenga (RRR). Brani che profumano di jazz-rock e pop di classe.

SONY MUSIC

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

PERIGEO
AZIMUT (1972)
LIMITED EDITION LP 180 GR. RED VINYL

Il Perigeo ha travalicato stili e stagioni musicali: troppo jazz per gli appassionati rock, troppo rock per gli integralisti jazz. La splendida fusione "progressiva" dei suoni, che avviene senza forzatura alcuna, rende AZIMUT un capolavoro assoluto e fuori dagli schemi.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

PERIGEO
LIVE IN MONTREUX (1993)
LIMITED EDITION 2LP 180 GR. BLUE VINYL

Il gruppo partecipa al Montreux Jazz Festival nel luglio 1975, dopo aver suonato con gli Weather Report nel tour europeo. Il repertorio pesca nella prima parte della loro discografia, dove è più marcata la matrice jazz–rock. Mai uscito in vinile, quindi copre un buco importante.

DISPONIBILE DAL 26 AGOSTO

PREMIATA FORNERIA MARCONI
PHOTOS OF GHOSTS (1973)
LIMITED EDITION LP 180 GR. CLEAR VINYL

È l'inizio del cammino estero della PFM. La produzione è di Peter Sinfield (collaboratore di Robert Fripp nei King Crimson). L'ossatura è quella di PER UN AMICO, dove Sinfield decide di inserire la rielaborazione di È festa da STORIA DI UN MINUTO, che diventa *Celebration*.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

PREMIATA FORNERIA MARCONI
PASSPARTÙ (1978)
LIMITED EDITION LP 180 GR. ORANGE VINYL

L'album, ispirato a Re Artù e più mediterraneo di JET LAG, segna il ritorno ai testi in italiano, scritti dal cantautore Gianfranco Manfredi, sebbene Lanzetti ben si era disimpegnato con l'inglese. I disegni sono di Andrea Pazienza. In evidenza *I Cavalieri del tavolo cubico*.

DISPONIBILE DA SETTEMBRE

THE TRIP
THE TRIP (1970)
LIMITED EDITION LP 180 GR. RED VINYL

Nella prima formazione c'è Ritchie Blackmore (Deep Purple), però i Trip diventano adulti con l'ingresso dell'eccellente tastierista Joe Vescovi, qui presente. THE TRIP è ancora vicino ai canoni rock blues ma già si notano orizzonti aperti verso il progressive rock. Ottimo album.

ITALIAN PROG REWIND

SONY MUSIC

NON TEMERE IL MIETITORE

Allen Lanier, Joe Bouchard, Buck Dharma, Albert Bouchard, Eric Bloom (27 ottobre 1975, Copenhagen).

I **BLUE ÖYSTER CULT** IN ITALIA SONO TRA I PIÙ SOTTOVALUTATI GRUPPI DELLA SCENA AMERICANA ROCK, NATA AGLI ALBORI DEGLI ANNI 70, DOVE SI MISCELAVANO GLI UMORI DEI CODICI MUSICALI IN COSTRUZIONE. NE RIPERCORRIAMO LA STORIA ATTRAVERSO I LORO ALBUM.

Testo: **Giovanni Loria**

AFFINITÀ PROGRESSIVE

Eric Bloom: Appena scoperto il mondo del progressive mi sono trovato in sintonia. Sono convinto che le band prog abbiano una visione poetica e musicale superiore alla maggior parte dei gruppi in circolazione. Il nostro approccio alla sperimentazione è sempre stato più vicino ai **Genesis** e agli **Yes** che ai **Black Sabbath**. Un chiaro esempio è il brano *(Don't Fear) The Reaper* (AGENTS OF FORTUNE, 1976). L'idea del riff mi venne in mente, in maniera forse inconscia, pensando a come i **King Crimson** di **Robert Fripp** o i **Jethro Tull** di **Ian Anderson** avrebbero immaginato una composizione di questo tipo. Il testo di Buck Dharma, invece, esprime il concetto di amore eterno che supera i confini della morte.

ST. CECILIA-THE ELEKTRA RECORDINGS, edito nel 2001, raccoglie tutte le registrazioni dello Stalk Forrest Group per l'etichetta Elektra Records.

NASCE UNA BAND "DIVERSA"

Se qualcuno dovesse raccontare in maniera organica la storia dell'hard rock americano, due fra i primi nomi citati sarebbero sicuramente quelli di **Kiss** e **Aerosmith**, grandi band che hanno, seppur in maniera ben diversa l'una dall'altra, saputo identificarsi in una immagine ben definita e assolutamente vincente. Anticipando di qualche anno la genesi del movimento, nessuno potrebbe disconoscere l'importanza dei **Grand Funk Railroad** e dei **Mountain**, caratterizzati anche dalle leadership, accanto ad un sound al contempo rumoroso e seducente, di personaggi dotati di grande carisma (rispettivamente **Mark Farner** e **Leslie West**) nel duplice ruolo di chitarrista e cantante. C'è giustamente chi porrebbe l'accento sulla figura catalizzatrice di **Ted Nugent**, prima come leader degli **Amboy Dukes** e in seguito latore di fiammeggianti lavori solisti; poi qualcuno sottolineerebbe l'influenza di **Alice Cooper**, grandguignolesco trasformista "par excellence". Per chi scrive invece, senza certo negare l'eccellenza di tutti i personaggi testé elencati, uno dei nomi di punta dell'intera epopea del rock duro a stelle e strisce va identificato in una band di New York che molti sembrano sottovalutare, i **Blue Öyster Cult**. Un gruppo che nella considerazione generale paga probabilmente la mancanza di una immagine accattivante (che, soprattutto in America, ha fatto la differenza) e una scarsa attenzione verso certe dinamiche di mercato, leggasi la quasi totale assenza (con una sola, mirabile eccezione, come vedremo) di hit da classifica.

BÖC dal vivo negli Stati Uniti.

È il 1967 quando cinque studenti della Stony Brook University di Long Island, ispirati dal suono psichedelico in voga all'epoca, mettono assieme una band amatoriale, **Soft White Underbelly**. L'inconsueto nome viene suggerito da un amico del gruppo, **Sandy Pearlman**, ispirato da una non troppo lusinghiera definizione che Winston Churchill aveva fatto dell'Italia durante la Seconda guerra mondiale: sta in pratica a identificare la parte più debole dell'organizzazione nemica. La band è un quintetto, composto dal chitarrista **Donald Roeser**, dal tastierista **Allen Lanier**, dal cantante **Jeff Kagel** (presto avvicendato da **Les Braunstein**), con **Andrew Winters** al basso e **Albert Bouchard** alla batteria. Autentico vulcano di idee, Pearlman si impone rapidamente come manager dei ragazzi, cui procura quante più date possibile in quei primi e formativi anni. Ricorderà in seguito Roeser: "Sandy ci faceva suonare ovunque: università, sale da ballo, club notturni e in qualche caso persino nei locali della chiesa". Non a caso, il debutto assoluto dei nostri avviene come backing band del folksinger **Steve Noonan**, senza eseguire neppure un brano del proprio repertorio! Affiancato da un altro studente della Stony Brook, **Richard Meltzer**, nel 1968 Pearlman riesce a far registrare ai suoi protetti un intero album presso gli studi della Elektra, ma quando Braunstein

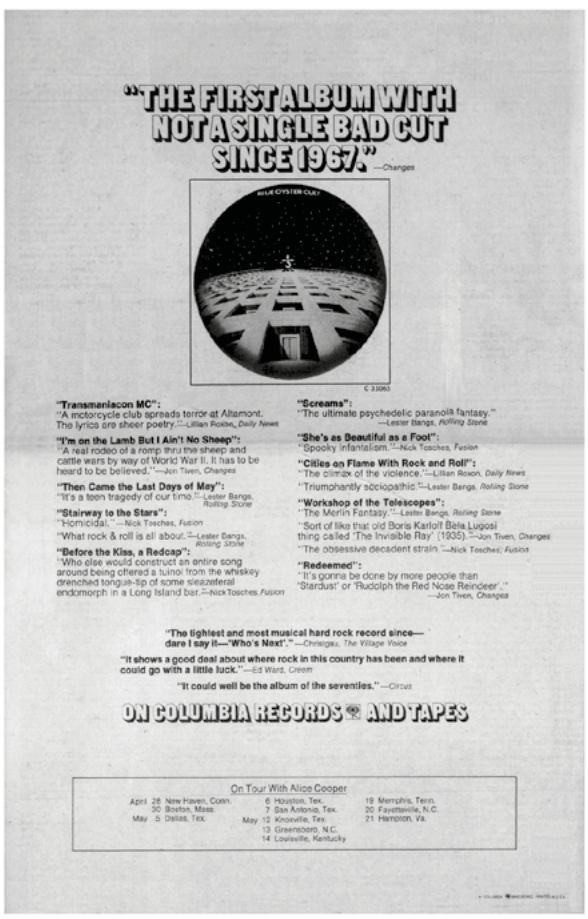
abbandona il gruppo, poco ottimista sulle sue prospettive, l'etichetta decide di non pubblicare il disco. Nel frattempo **Eric Bloom**, inizialmente loro roadie, entra come cantante principale, ma le sue prime performances non sono troppo soddisfacenti, tanto che Pearlman, dopo una recensione negativa su un giornale locale in seguito a un concerto al Fillmore East, impone ai ragazzi di cambiare il nome in **Stalk Forrest Group**, e di assumere delle fittizie identità di scena, escamotage che verrà accettato dal solo Roeser, ribattezzato **Buck Dharma**. Una nuova session presso gli studi della Elektra si rivela, almeno parzialmente, più proficua, con la pubblicazione di un singolo (*What Is Quick Sand / Arthur Comics*), mentre le restanti composizioni verranno pubblicate postume soltanto nel 2001 con il titolo di ST. CECILIA: THE ELEKTRA RECORDINGS. Il singolo coglie la band a metà del guado; il primo brano è acerbo, pop psichedelico rurale, mentre *Arthur Comics* si rivela ottimo, con influenze jazzy e notevole interscambio fra chitarra e tastiere.

Label copy dell'omonimo album di esordio dei Blue Öyster Cult.

BLUE ÖYSTER CULT (1972)

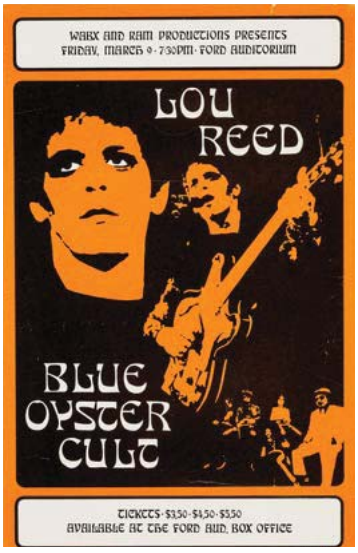
Le capacità dei cinque ex studenti universitari cominciano ad essere note nell'ambiente underground della Grande Mela, nonostante l'inquieto Pearlman suggerisca ulteriori cambi di identità che, a metà del 1971, portano all'acquisizione del *moniker* definitivo. Anche Blue Öyster Cult è farina del suo sacco, essendo tratto da un suo racconto (*Imaginos*) raffigurante un manipolo di alieni che avrebbero dovuto conquistare la Terra, sorta di ottimistica allegoria applicata alla missione di Bloom e compagni. Un demo prodotto da **David Lucas** viene portato da Pearlman all'attenzione della Columbia, che fa firmare ai BÖC un contratto per tre album, non prima che la label imponga al manager il licenziamento di Winters, sostituito al basso da **Joe Bouchard**, fratello di Albert. Giunge così a compimento l'assemblaggio della line-up storica dell'*act* newyorkese, che rimarrà inalterata per un decennio. È proprio Lucas a occuparsi a ottobre della registrazione (appena otto piste!) dell'omonimo esordio, anche se il solito Pearlman avoca a sé il ruolo di produttore ufficiale, oltre a collaborare alla stesura dei testi. Il disco manifesta un sound proteiforme, certo non alieno da atmosfere psichedeliche tipiche dei tardi anni 60, come nella frenetica *I'm On The Lamb But I Ain't No Sheep*, nella ballata *Then Came The Last Days Of May* o nei fraseggi quasi country di *Redeemed*. Seppur non esattamente identificabile come progressivo, il loro hard rock suona obliquo e personale, ben lungi dalla consueta costruzione riff/strofa/coro/assolo, tanto che l'ottima *Cities On Flame With Rock'n'Roll*, unica squadrata eccezione, paradossalmente suona come atipica. Lanier si disimpegna soprattutto alla chitarra ritmica, sicché le tastiere sono abbastanza latitanti (con l'eccezione di *Workshop Of The Telescopes*), ma è anche l'unico nella band a non essere accreditato di parti vocali: in effetti, l'assenza di un vero e proprio frontman identificabile (Bloom è il cantante principale ma non l'unico) può essere considerato, a posteriori, un altro elemento che ha tenuto il gruppo lontano dal grande successo commerciale. A permeare gran parte del promettente esordio c'è una certa atmosfera alla **Steppenwolf**.

Pubblicità americana di BLUE ÖYSTER CULT, dove sono riportati i giudizi dei critici di alcune riviste, tra cui Lester Bangs di «Rolling Stone».



TYRANNY AND MUTATION (1973)

Nel frattempo i BÖC (acronimo tramite il quale verranno storicamente identificati, anche per evidenti ragioni di comodità) hanno almeno saputo creare, se non una immagine, alcuni elementi fortemente identificativi. *In primis* il caratteristico logo, creato dal misterioso **Bill Gawlik**, sorta di fusione tra un gancio e una croce, che li accompagnerà su tutte le copertine della loro discografia; indi la *umlaut* sopra la O di Oyster, che secondo il solito Pearlman dava un'idea possente e wagneriana, giustificando l'utilizzo del termine heavy metal per definire la proposta sonora del gruppo. Se a posteriori identificare i Blue Öyster Cult come una heavy metal band è assolutamente errato, al limite del risibile, non si può negare l'influenza, anche iconografica, che i cinque newyorkesi hanno avuto su molti artisti di quell'area. L'uso dell'*umlaut* ad esempio, sarà mutuato da gente come **Motörhead**, **Queensrÿche** e **Mötley Crüe**. Mentre il gruppo viene spedito in tour al segui-



Il gruppo americano in concerto con Reo Speedwagon (1973), Lou Reed (1973) e John Mellencamp (manifesto in alto a destra, dove il nome è Johnny Cougar, microscopico sul bianco fuori dalla grafica).

to di **Byrds** e **Mahavishnu Orchestra**, la Columbia batte il ferro finché è caldo pubblicando un disco dal vivo, BOOTLEG Ep, solamente promozionale. Piuttosto raro nella sua versione originale, verrà ristampato in plurime occasioni, quasi tutte illegali, in alcuni casi (come nel bootleg FANTASY DISTILLATION OF REALITY) aggiungendo alla pietanza i due brani del singolo a nome Stalk Forrest Group. Come da spartana usanza dell'epoca, è proprio *on the road* che i nostri scrivono il nuovo album, poi frettolosamente registrato in studio: scompaiono i retaggi *Sixties*, resta intatto il gusto per una composizione atipica e obliqua, che va dal rifferama minaccioso di *Wings Wetted Down* (che ideato da altri avrebbe giustificato l'utilizzo del termine Dark Sound) al sorprendente, duplice assolo di tastiere che valorizza *Teen Archer*, fino al massiccio tema, quasi prodromatico di quanto contrabbanderanno gli **AC/DC** alcuni anni più tardi, di *O.D.'d On Life Itself*. **Patti Smith**, ai tempi fidanzata con Lanier, scrive le liriche di *Baby Ice Dog*. *The Red & The Black* è la rilettura di *I'm On The Lamb But I Ain't No Sheep*, più dura e veloce della versione contenuta in BLUE ÖYSTER CULT (il nuovo titolo è preso dal terzo verso del testo, uguale in entrambi i brani). L'album numero due vende nettamente di più del predecessore, un trend che li accompagnerà per diversi anni.

SECRET TREATIES (1974)

La presenza in copertina di un Messerschmitt, celebre aereo da combattimento tedesco, omaggiato nel testo di *ME 262*, insieme alla consueta iconografia ingenuamente esoterica varranno ai BÖC la demenziale accusa di simpatizzanti del nazismo, che certa stampa pigra e ignorante ciclicamente cavalcherà, ignorando probabilmente che tutti i membri della band provengono dall'ampio humus culturale dell'ebraismo newyorkese, lo stesso di Woody Allen per intenderci. Dopo i primi due album, pareva farsi largo l'ipotesi che i Blue Öyster Cult non fossero esattamente un gruppo per tutti; a un ascolto superficiale poteva sembrare che gli ingredienti di qualità fossero posizionati un po' alla rinfusa, come in un puzzle o in un rebus da risolvere. Ma il nuovo lavoro rappresenta un netto passo in avanti, con brani che, lungi dall'essere semplicistici, paiono più diretti e a fuoco, come testimoniato dalle intuizioni melodiche di *Flaming Telepaths* e *Subhuman*, senza sottovalutare il bell'assolo piazzato da Buck Dharma alla fine di *Dominance And Submission* e l'emozionale incedere di *Harvester Of Eyes*, solo parzialmente annacquato nel finale da un coro ripetuto troppe volte, oltre a un inutile rallentamento. L'autentica perla dell'album è però la magistrale *Astronomy*, posta in chiusura, evocativa e struggente (ballata ipnotica sospesa tra psichedelia, prog e pulsioni rock che scartavetrano l'anima). A questo punto, grazie ad un brano di tale portata, Bloom e soci un posto nel Grande Libro della Storia del Rock se lo sono già conquistato.

ON YOUR FEET OR ON YOUR KNEES (1975)

Archiviati i cosiddetti *black & white years* (così chiamati a causa delle copertine in bianco e nero dei loro primi tre dischi), i Blue Öyster Cult ormai non sono più lo sparring partner di nessuno, e girano l'America come headliner, seminando concerti e consensi, e rivelandosi nelle esibizioni dal vivo assai più infuocati di quanto certa stampa, che definisce il loro sound "freddo", non li dipinga. Assemblato nel corso di sette date, questo doppio live evidenzia una band che sa divertirsi, come quando, su *Cities On Flame*, il batterista Albert Bouchard imbraccia la chitarra e canta, oppure sul torrenziale *Buck's Boogie*, strumentale mai inciso ufficialmente in studio ma regolarmente suonato lungo tutti gli anni 70. Non mancano due cover, che testimoniano le caleidoscopiche influenze dell'ensemble di Long Island. *I Ain't Got You*, r&b vitaminizzato, già passato sotto il graffiante trattamento di gente come **Yardbirds** e **Animals**, che verrà in seguito immortalato su un doppio disco dal vivo anche da un'altra leggendaria band dell'hard rock *made in USA*, i bostoniani Aerosmith. Poi il superclassico *Born To Be Wild*, altro episodio entrato a pieno titolo nel gotha del rock americano, in una versione iperpotente, che oscura l'originale degli Steppenwolf.

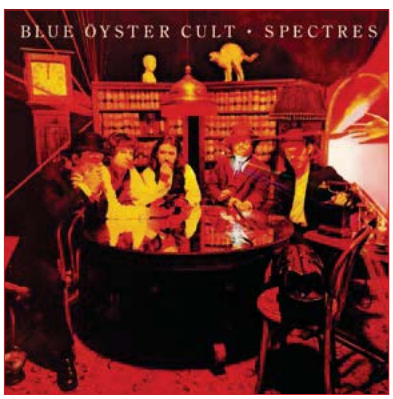
AGENTS OF FORTUNE (1976)

Torna David Lucas ad affiancare Pearlman dietro la consolle, nel disco più democratico nella storia del gruppo, in cui

per la prima e unica volta tutti e cinque i membri sono accreditati del ruolo di cantante solista, compreso il buon Lanier, che si cimenta in *True Confessions*, brano con assolo di sax e un inatteso *flavour* anni 50. Ma è soprattutto l'album di *Don't Fear The Reaper*, universalmente riconosciuta come canzone più famosa nella storia dei BÖC, tanto da raggiungere un ragguardevole dodicesimo posto nella classifica dei singoli più venduti. Nel suo complesso è un lavoro con diversi spunti interessanti ma alquanto discontinuo: a fronte di una bordata di caliente rock duro come *Extra Terrestrial Intelligence* (nel cui testo viene pronunciato il titolo del disco) troviamo episodi non troppo ispirati come l'opener *This Ain't The Summer Of Love*, con il ritmo vagamente da marcetta, o l'indifendibile e commerciale *Debbie Denise*. Prevalgono comunque i momenti di qualità, come *Tenderloin*, *Sinful Love* o il feeling oscuro che permea diversi brani, particolarmente nel corso della prima facciata, compresa *The Revenge Of Vera Gemini*, dove Patti Smith presta la sua carismatica voce. Curiosamente, non c'è un solo brano dell'album che veda la contemporanea presenza fra gli autori di due o più membri della band: è questo il motivo di una certa eterogeneità.

Label copy di AGENTS OF FORTUNE. Poster di un festival statunitense con Rush, Mott (ex Mott the Hoople) e Starz (Hirsch Memorial Coliseum, Shreveport, Louisiana, 8 luglio 1976). A destra: poster concerto con gli UFO (23 agosto 1978, New Orleans).

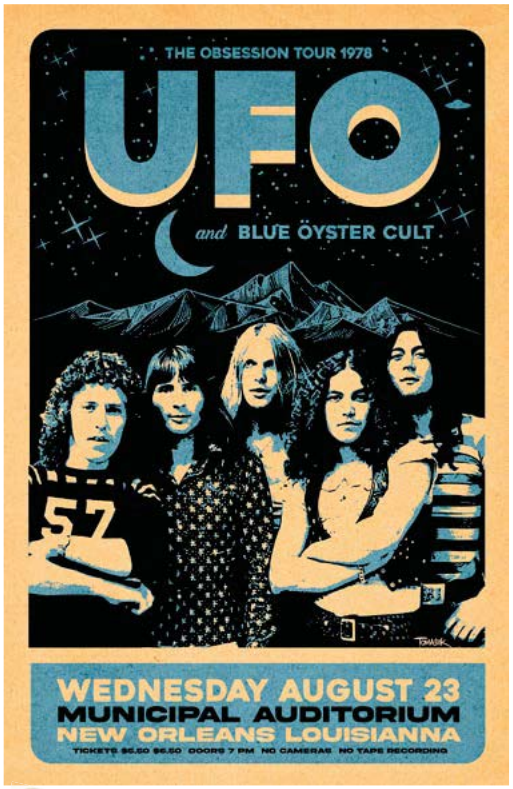
SPECTRES (1977)

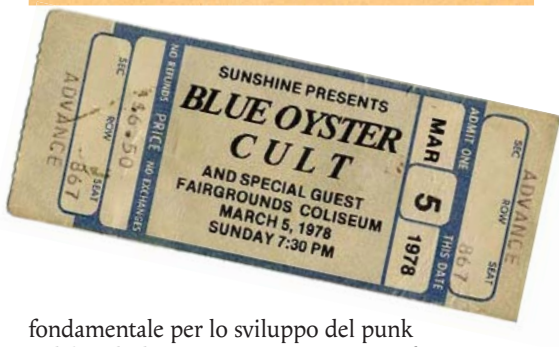


Un album più compatto e, nel complesso, migliore del predecessore, ma con il peccato originale di non contenere fra i solchi un altro singolo di successo che faccia da traino… non a caso si tratta del primo 33 giri che vende meno del precedente, arrivato al disco di platino. Nessuna concessione a qualsivoglia tentazione easy listening, nonostante diversi episodi siano costruiti sulle tastiere (*Searchin' For Celine*, *Death Valley Nights* e *Goin Thru The Motions*, scritta da Bloom con **Ian Hunter**, ex leader dei **Mott the Hoople**), mentre le potenzialità commerciali parrebbero non mancare a *Godzilla*, hard rock di razza dall'impatto immediato. Buck Dharma e i suoi sodali non hanno certo paura di sperimentare, regalando spregiudicate visioni progressive su *Golden Age Of Leather* e cimentandosi imprevedibilmente con il pomp di matrice **Styx**/**Kansas** su *Celestial The Queen*. Una band troppo avanti per le schiere di giovani rocker che in quegli anni negli Stati Uniti pendevano dai sensuali labbroni di **Steven Tyler** o dalla interminabile lingua di **Gene Simmons**. Nessun ammiccamento sessuale nel loro rock duro, semmai è più facile trovarci, grazie agli ispirati testi di Pearlman, colti riferimenti alla fantascienza, all'occultismo, alla mitologia, come in *Nosferatu*, pastiche epic/dark.

SOME ENCHANTED EVENING (1978)

Un album dal vivo probabilmente non necessario, ma che il pubblico pagante accoglie comunque benissimo (si parla di due milioni di copie vendute), stante la presenza delle ultime hit, registrate fra aprile e giugno nel corso di un prestigioso tour che conduce i nostri anche in Europa. È comunque lodevole che siano scelti esclusivamente brani successivi a ON YOUR FEET… o comunque non apparsi su esso. Vive di nuova luce il capolavoro *Astronomy*, arricchita dai dilatati assolo di Buck Dharma, mentre le cover eseguite sono *Kick Out The Jam'* degli **Mc5**, seminale equipe di Detroit che possiamo considerare parimenti

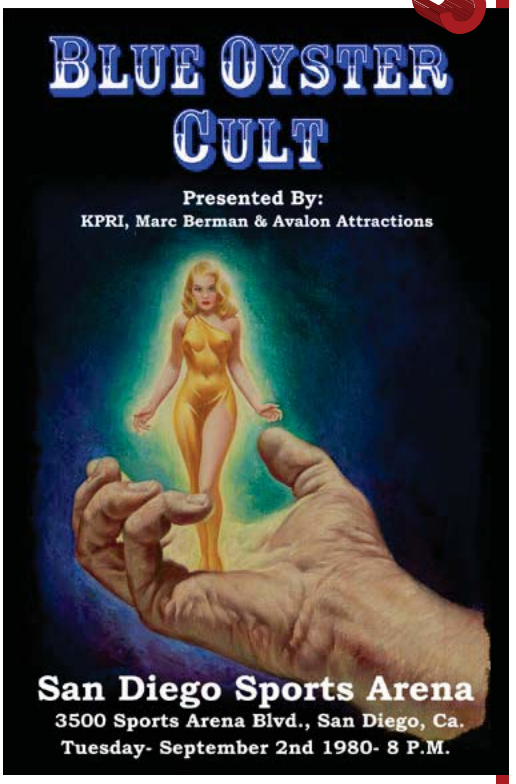


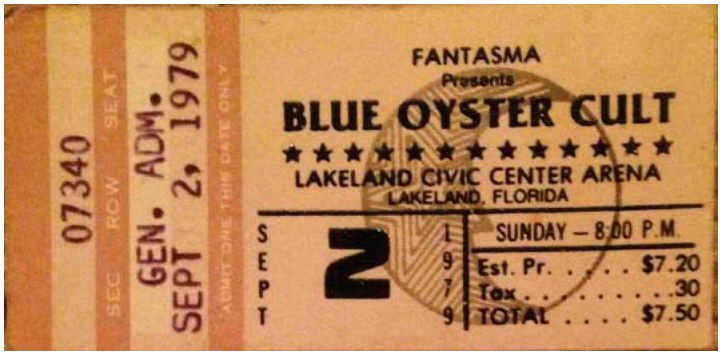


fondamentale per lo sviluppo del punk e del rock duro, e *We Gotta Get Out Of This Place* dei mai rinnegati maestri Animals.

MIRRORS (1979)

Il Culto dell'Ostrica Blu si cimenta nell'album più accessibile, almeno fino a quel momento, della propria carriera, spinto dalla casa discografica che impone un produttore di fiducia come **Tom Werman**, già al servizio di Ted Nugent





BÖC in una foto promozionale del 30 luglio 1976. Biglietto del concerto di Lakeland in Florida (2 settembre 1979) e poster di San Diego (2 settembre 1980).

e **Cheap Trick**. Pearlman d'altronde ha ormai le mani in pasta nei più variegati progetti, e dopo aver prodotto dischi di band diversissime fra loro, quali Mahavishnu Orchestra, i progressivi e notevoli **Pavlov's Dog** e i **Dictators** (per chi scrive è la migliore punk band di sempre), compirà il grande salto ritagliandosi un ruolo dietro la consolle con i **Clash** di GIVE 'EM ENOUGH ROPE. Parimenti, i BÖC si avvalgono di contributi esterni anche nella stesura dei testi, e il grande romanziere inglese **Michael Moorcock**, creatore della saga di Elric di Melniboné e già al servizio degli **Hawkwind**, si occupa delle liriche della sognante *The Great Sun Jester*. Nonostante un innegabile ammorbidimento del sound, il combo di Stony Brook sciorina la consueta classe, e l'immancabile obliquità sonora, attraverso imprevedibili ammiccamenti al repertorio degli **Electric Light Orchestra** (nell'ottima *Lonely Teardrops*) cui fa da contraltare la più robusta *I Am The Storm*. Al contempo, la soffusa *In Thee* e i cori disimpegnati della title-track sono compensati dalla glaciale e ambiziosa *The Vigil*, anche se l'ago della bilancia vira definitivamente verso l'elegante elettricità con l'azzimato singolo *Dr. Music*, impreziosito dai cori di **Ellen Foley**.

CULTÖSAURUS ERECTUS (1980)

Come una meritoria nemesi, pare che quasi ogni volta una band scelga deliberatamente di ammorbidire il proprio sound, viene castigata da vendite non esaltanti. È quanto avviene ai Blue Öyster Cult con MIRRORS, così il gruppo è lesto a tornare sui propri passi scrivendo un album che recupera le radici hard rock; merito anche del produttore deluxe **Martin Birch** (un signore che ha nel suo carnet di collaborazioni gente come **Black Sabbath**, **Whitesnake**, **Iron Maiden**, **Deep Purple**, **Fleetwood Mac** e tanti altri), che oltretutto sprona Bloom a recuperare la sua tradizionale centralità nel ruolo di cantante, ultimamente messa in dubbio in favore di Buck Dharma. *Black Blade* è il pezzo più celebre e segna la nuova collaborazione con l'immaginifica penna di Moorcock, ma le punte di diamante di un disco più solido ma forse meno coraggioso del precedente sono piuttosto *Divine Wind*, *Hungry Boys* e *Fallen Angel*. L'album vende meglio nel Regno Unito, dove raggiunge la dodicesima posizione, che non negli States; nel frattempo Pearlman, diventato manager anche dei Black Sabbath e già artefice dell'avvento di Birch nel ruolo di produttore, organizza l'ambizioso *Black And Blue Tour*, imperdibile serie di concerti che consente ai fortunati presenti di godersi nella stessa serata gli show del Sabba Nero e dei BÖC. Non può a quel punto sorprendere che Bouchard e compagni vengano lestamente, seppur inaccuratamente, cooptati nell'emergente calderone heavy metal, sublimando il vecchio obiettivo dello scaltro Sandy. Una curiosità: durante quel tour avviene il primo incontro fra **Joey Di Maio** (impegnato come roadie) e **Ross the Boss**, chitarrista dei francesi **Shakin' Street**, gruppo di apertura di alcune serate: è la scintilla che di lì a poco darà vita ad una delle più influenti proposizioni del metal americano, i **Manowar**.

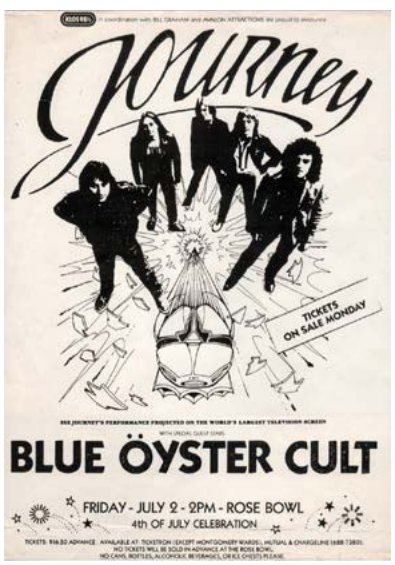
FIRE OF UNKNOWN ORIGIN (1981)

La vita, dicono, è tutto quello che ti succede mentre sei intento a fare altri programmi. Allo stesso modo i nostri eroi realizzano l'album perfetto quasi senza rendersene conto. Sempre supportati dal confermatissimo Martin Birch, e con Sandy Pearlman ovviamente nel ruolo di manager, cominciano a scrivere delle canzoni commissionate loro per la colonna sonora del film di animazione *Heavy Metal* (curiosamente, l'ennesimo legame ingannevole con l'omonimo genere musicale), che vengono però tutte scartate. A quel punto i BÖC, certamente non entusiasti all'idea di aver lavorato invano, decidono di assemblare questi brani in un nuovo disco, completandolo con una canzone scritta un lustro addietro, *Fire Of Unknown Origin*, che intitolerà la nuova raccolta. Curiosamente i nostri finiranno comunque per collaborare alla soundtrack, ma con *Veteran Of The Psychic Wars*, che originariamente non era stata contemplata per quella finalità! E ancora, il singolo *Burnin' For You*, secondo e ultimo a raggiungere la top 40 delle charts americane, era stato originariamente destinato da Buck Dharma a un suo futuro album solista. Questa apparentemente eterogenea collezione si rivela di livello altissimo, riportando i newyorkesi sul loro tradizionale sentiero legato ad un hard rock algido, inquietante e mai banale. Spiccano *After Dark*, *Joan Crawford* (dedicata all'omonima attrice, scomparsa a New York il 10 maggio 1977) e *Sole Survivor*, senza negare lo straordinario appeal della fortunata *Burnin' For You*; ma la *piece de resistance* dell'album è la già citata *Veteran*, che gode della rinnovata collaborazione con Moorcock.

A sinistra: Golden Summernight Festival allo Zeppelinfeld di Norimberga insieme a Kansas, Iron Maiden, Foreigner, Motörhead, 38 Special, Blackfoot, More (16 agosto 1981). A destra: concerto con i Journey al Rose Bowl di Pasadena (2 luglio 1982), dove suonarono anche Aldo Nova e i Triumph.

EXTRATERRESTRIAL LIVE (1982)

Terzo album dal vivo, il secondo in doppio vinile. Una buona occasione per un ulteriore *excursus* lungo la carriera della band, che almeno non aveva intasato il mercato con dispensabili compilation di successi (la prima sarà realizzata dalla Columbia solamente nel 1990). Registrato nel corso dei due anni precedenti, segna l'esordio del nuovo batterista **Rick Downey**, precedentemente a libro paga come roadie personale di Albert Bouchard, licenziato subito dopo la registrazione dell'album precedente. Viene così a rompersi il decennale rapporto fra i cinque membri originali, evento che per certi versi segna, in una visuale più realistica che romantica, l'inizio del declino per i Blue Öyster Cult. Naturalmente questo non emerge dall'ascolto di un album di grande energia, dove spicca la presenza di un'autentica leggenda come **Robbie Krieger**, chitarrista dei **Doors**, che jamma con i nostri sull'iconica *Roadhouse Blues*. Downey partecipa anche, insieme a **Craig McGregor**, bassista dei **Foghat**, e alla storica sezione ritmica di Alice Cooper, composta da **Dennis Dunaway** e **Neal Smith**, al più volte rinviato lavoro solista di Buck Dharma Roeser, FLAT OUT (1982), versione più sperimentale e meno ispirata del grande rock dei BÖC.



THE REVOLUTION BY NIGHT (1983)

Il mondo sembra dimenticarsi dei Blue Öyster Cult, le grandi arene cominciano a lasciare spazio a locali più raccolti, eppure i nostri, indefessi, tirano fuori un altro ottimo album. Ad aiutarli ecco comparire amici di vecchia data, come Ian Hunter, che scrive, con Bloom e Roeser, *Let Go*, a tratti ispiratissima, o Patti Smith, che firma con Buck Dharma quel notevole affresco notturno alla **Russ Ballard/Glenn Frey**, con tanto di sax malandrino, che risponde al titolo di *Shooting Shark*. Non mancano nuove e riuscite collaborazioni, come quella con il talentuoso astro nascente **Aldo Nova**, autore di *Take Me Away*, gioiellino da radio FM, cui aggiunge anche un bel solo di chitarra. La produzione di **Bruce Fairbairn**, che diventerà un guru della consolle al servizio di gente come **Aerosmith, Bon Jovi, AC/DC, Scorpions, Van Halen, Kiss** e **Yes**, è perfetta per levigare il rock duro di Allen Lanier e com-

pagni, che oscilla tra *Eyes Of Fire*, irresistibilmente energetica, e *Light Years Of Love*, languida e maliarda, con echi space rock in odor di **Pink Floyd**.

CLUB NINJA (1985)

Sono personalmente affezionato a questo disco, che mi ricorda la prima calata italica dei BÖC, cinque date nel febbraio 1986 con i Tokyo Blade di supporto. E viene da sorridere al pensiero che la Columbia decise, dopo questo album, di rescindere il contratto con la band, perché insoddisfatta delle vendite, quantificate intorno alle 175.000 copie, una cifra che oggi potrebbero raggiungere in pochissimi. Onestamente però rappresenta uno dei loro lavori meno ispirati, e d'altronde anche Allen Lanier ha salutato la compagnia, assieme a Rick Downey, avvicendati da figure non di primo piano quali il tastierista **Tommy Zvonchek** (raccomandato dall'amico Aldo Nova) e il batterista **Jimmy Wilcox**, già al servizio dei **Derringer**. Colpisce anche la presenza di ben quattro brani scritti da membri esterni, e non solamente, come accaduto con regolarità in passato, in relazione alle liriche. Lo stesso Albert Bouchard viene "sedotto e abbandonato" dagli antichi compagni di avventura, ingaggiato a gettone per un breve giro di concerti, ma senza la reale intenzione di accoglierlo nuovamente, figliol prodigo, tra i ranghi. Insomma, un momento difficile, solo in parte mitigato da un lavoro discontinuo, in bilico tra episodi meglio riusciti (*White Flags*) e filler non degni del loro illustre passato, come l'irritante *When The War Comes*. Ma soprattutto, sembra un album arrangiato frettolosamente, nel quale diverse canzoni, penso a *Shadow Warrior* e *Perfect Water*, vedono convivere al loro interno momenti emozionanti ed altri assolutamente pleonastici.

A sinistra: poster del concerto di Francoforte con i Tokyo Blade (18 febbraio 1986). A destra: pubblicità della Columbia Records per l'album IMAGINOS.

IMAGINOS (1988)

La vendetta a lungo tramata da Albert Bouchard si trasforma in un'altra beffa per lo sfortunato batterista. Mentre la band, perso anche Joe Bouchard e ormai arroccata attorno alle figure di Bloom e Roeser, contornati da una schiera di carneadi, si trascina stancamente nella sempre più flebile speranza di rilanciarsi, Albert completa la registrazione di un album solista, aiutato da una schiera di session men newyorkesi. Il disco è un vero e proprio concept, basato sui consueti testi immaginifici di Pearlman, che dovrebbe svelare tutti i segreti accennati nelle liriche dei primi tre storici album dei BÖC. La Columbia però non è interessata ad un solo album del batterista, e accetta di licenziare il disco a condizione che esca a nome della navicella madre, costringendo Albert a venire a patti con gli ormai ex amici, che contribuiscono ad un lavoro

THE DARK SIDE OF THE CULT A tribute to Blue Öyster Cult

L'etichetta genovese Black Widow Records a fine giugno 2022 ha pubblicato questo doppio Cd con 29 artisti che omaggiano il gruppo di Long Island, tra cui il leggendario Albert Bouchard, batterista originale dei BÖC.

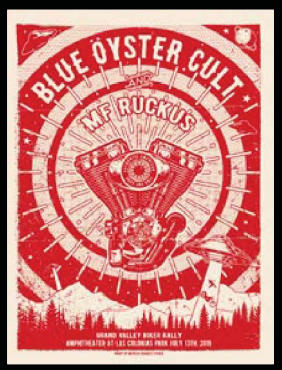
1. Transmaniacon MC - Transmaniacon
2. Stairway to the Stars - Salem Cross
3. Before the Kiss, a Redcap - Presence
4. She's as Beautiful as a Foot - L'Impero Delle Ombre
5. Cities on Flame with Rock and Roll - Spectres Dead Dream
6. The Red & the Black - Humulus
7. Baby Ice Dog - Albert Bouchard
8. Wings Wetted Down - Epitaph
9. Mistress of the Salmon Salt - Belladonna
10. Career of Evil - Bretus
11. Dominance and Submission - Bullfrog
12. Flaming Telepaths - Witchwood
13. Astronomy - Blue Dawn
14. (Don't Fear) The Reaper - The Forty Days
15. The Revenge of Vera Gemini - Il Segno Del Comando
16. Godzilla - Jim Gustafson and Poobah
17. Death Valley Nights - Lifestream
18. Nosferatu - Gothic Stone
19. The Vigil - Doctors Of Space
20. Black Blade - Freddy Delirio and The Phantoms
21. Monsters - Ottone Pesante
22. Burning For You - Ape Shifter
23. Veteran of the Psychic Wars - Mugshots
24. Sole Survivor - Jack Meille and the Blue Machine
25. Heavy Metal: The Black and Silver - Smed
26. Demon's Kiss - The Lancasters
27. The Alchemist - Runaway Totem

+ 2 bonus tracks
1. Then Came the Last Days of May - Simone Baldini Tosi & Cristiano Roversi
2. Godzilla - Death SS

già pronto con qualche sovraincisione. All'album finiscono per partecipare adepti del "Culto" vecchi e nuovi (ci sono anche Zvonchek e Aldo Nova), ospiti più o meno di lusso (si va da **Joe Satriani** al poco noto **Joe Cerisano**, in passato cantante degli oscuri **Silver Condor**), e nonostante una evidente frammentarietà si rivela avvincente e sorprendentemente vicino, per spirito e scrittura, al materiale anni 70 del gruppo, con autentiche staffilate come *In The Presence Of Another World* o *Les Invisibles*, oltre ad una nuova versione dell'immortale *Astronomy*. La beffa è dietro l'angolo: la *reunion* infatti non va al di là dello studio di registrazione, e sono Buck Dharma e Bloom, con la loro versione dei Blue Öyster Cult ormai orbata dei fratelli Bouchard, a portare l'album in tour.

EPILOGO

La carriera dei Blue Öyster Cult prosegue ancora oggi. Guidati dagli immarcescibili Eric Bloom e Donald Buck Dharma Roeser hanno suonato in Italia due volte a distanza di pochi mesi, prima a Roma e poi a Milano, nel corso del 2008. I tempi d'oro sono ormai lontani, ma se questo gruppo ha un pregio, è quello di non aver saturato il mercato con un'infinità di inutili uscite. Dai tempi di IMAGINOS, infatti, i BÖC hanno rilasciato appena tre album di materiale originale, **HEAVEN FORBID (1998), CURSE OF THE HIDDEN MIRROR (2001)** e **THE SYMBOL REMAINS (2020)**. Nei primi due suona anche Lanier, scomparso nel 2013, ma tutti e tre sono ottimi, rispettosi del vecchio sound e delle storiche caratteristiche, legati a un hard rock non convenzionale, alieno da sterili virtuosismi, certamente non progressivo in senso stretto ma sufficientemente asimmetrico per incuriosire i più volenterosi appassionati di musica immaginifica. Una band dall'approccio professionale ma non certo serioso, più interessata a trattare tematiche "alte" che non a contrabbandare nelle liriche sordide storie di ragazze facili e droghe pesanti. Una band che ha rappresentato un'altra *american way* di intendere il rock duro, e che senza ombra di dubbio merita un posto, e non nelle ultime file, nel gotha del rock a stelle e strisce.



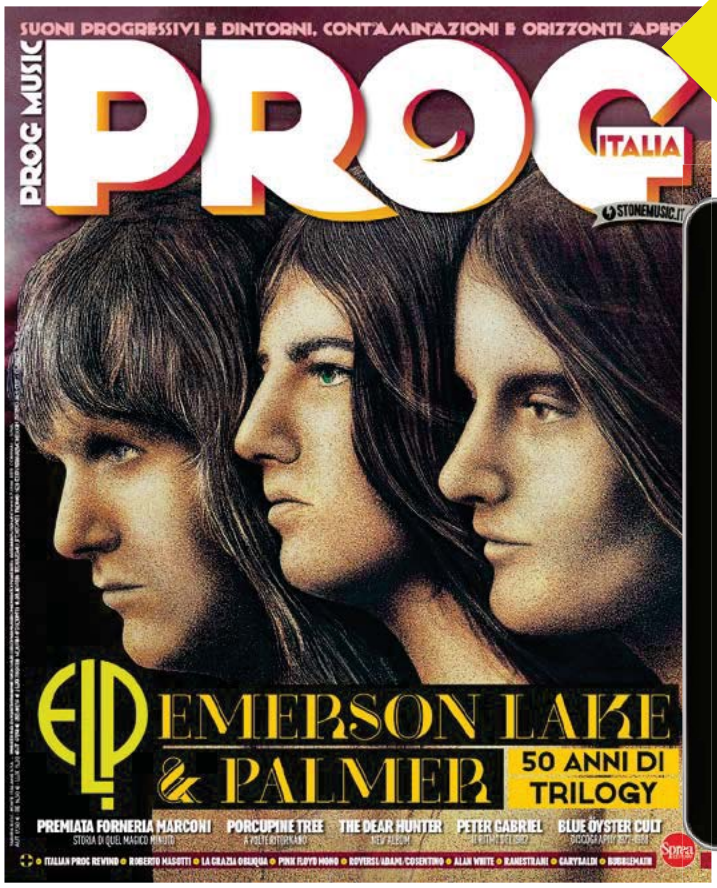
Blue Öyster Cult in concerto per AGENTS OF FORTUNE (1976).

ABBONATI

ALLA TUA RIVISTA PREFERITA

LA RICEVI A CASA APPENA STAMPATA

CONSEGNA GARANTITA ENTRO 48H
Posteitaliane Posta PremiumPress



Con l'abbonamento cartaceo la versione digitale è in **OMAGGIO**!

Riceverai 6 numeri a soli

43,90€ invece di ~~59,40€~~

Disponibile su App Store

DISPONIBILE ANCHE IN VERSIONE DIGITALE

Scansiona il QrCode per abbonarti oppure contattaci

Telefono 02 87168197
online www.sprea.it/prog
email abbonamenti@sprea.it
WhatsApp 329 3922420

Informativa ex Art.13 LGS 196/2003. I suoi dati saranno trattati da Sprea SpA, nonché dalle società con essa in rapporto di controllo e collegamento ai sensi dell'art. 2359 c.c. titolari del trattamento, per dare corso alla sua richiesta di abbonamento. A tale scopo, è indispensabile il conferimento dei dati anagrafici. Inoltre previo suo consenso i suoi dati potranno essere trattati dalle Titolari per le seguenti finalità: 1) Finalità di indagini di mercato e analisi di tipo statistico anche al fine di migliorare la qualità dei servizi erogati, marketing, attività promozionali, offerte commerciali anche nell'interesse di terzi. 2) Finalità connesse alla comunicazione dei suoi dati personali a soggetti operanti nei settori editoriale, largo consumo e distribuzione, vendita a distanza, arredamento, telecomunicazioni, farmaceutico, finanziario, assicurativo, automobilistico e ad enti pubblici ed Onlus, per propri utilizzi aventi le medesime finalità di cui al suddetto punto 1) e 2). Per tutte le finalità menzionate è necessario il suo esplicito consenso. Responsabile del trattamento è Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI). I suoi dati saranno resi disponibili alle seguenti categorie di incaricati che li tratteranno per i suddetti fini: addetti al customer service, addetti alle attività di marketing, addetti al confezionamento. L'elenco aggiornato delle società del gruppo Sprea SpA, delle altre aziende a cui saranno comunicati i suoi dati e dei responsabili potrà in qualsiasi momento essere richiesto al numero +39 0287168197 "Customer Service". Lei può in ogni momento e gratuitamente esercitare i diritti previsti dall'articolo 7 del D.Lgs.196/03 – e cioè conoscere quali dei suoi dati vengono trattati, farli integrare, modificare o cancellare per violazione di legge, o opporsi al loro trattamento – scrivendo a Sprea SpA via Torino 51 20063 Cernusco SN (MI).

Quarant'anni fa usciva PG #4: tra etnomusicologia e tecnologia, tribalismo ed elettronica, ritmi globali e temi dolorosamente intimi, **Peter Gabriel** compie un ulteriore salto in avanti nella sua personale ricerca musicale.

IL RITMO DEL 1982

Testo: **Marco Olivotto***

Settembre 1982: Peter Gabriel pubblica il suo quarto album solista. Al suo interno trovano spazio brani di grande impatto come *San Jacinto*, *Lay Your Hands On Me* e *The Rhythm Of The Heat*, ma anche il celebre singolo *Shock The Monkey*, che ottiene un buon successo in America, Gran Bretagna e Italia (seconda posizione in classifica nel nostro Paese). PG #4 – prosegue la consuetudine da parte di Gabriel di non dare un titolo ai propri dischi – si rivelerà un vero e proprio spartiacque nella carriera dell'artista inglese, ma non solo: tanti fan saranno al tempo stesso affascinati e travolti da quella inedita miscela di suoni, stili e atmosfere, avvolte in una cupezza quasi claustrofobica. Ecco alcuni personali "appunti di viaggio" per provare a (ri)scoprire un disco che ha fatto epoca.

L'ARTWORK

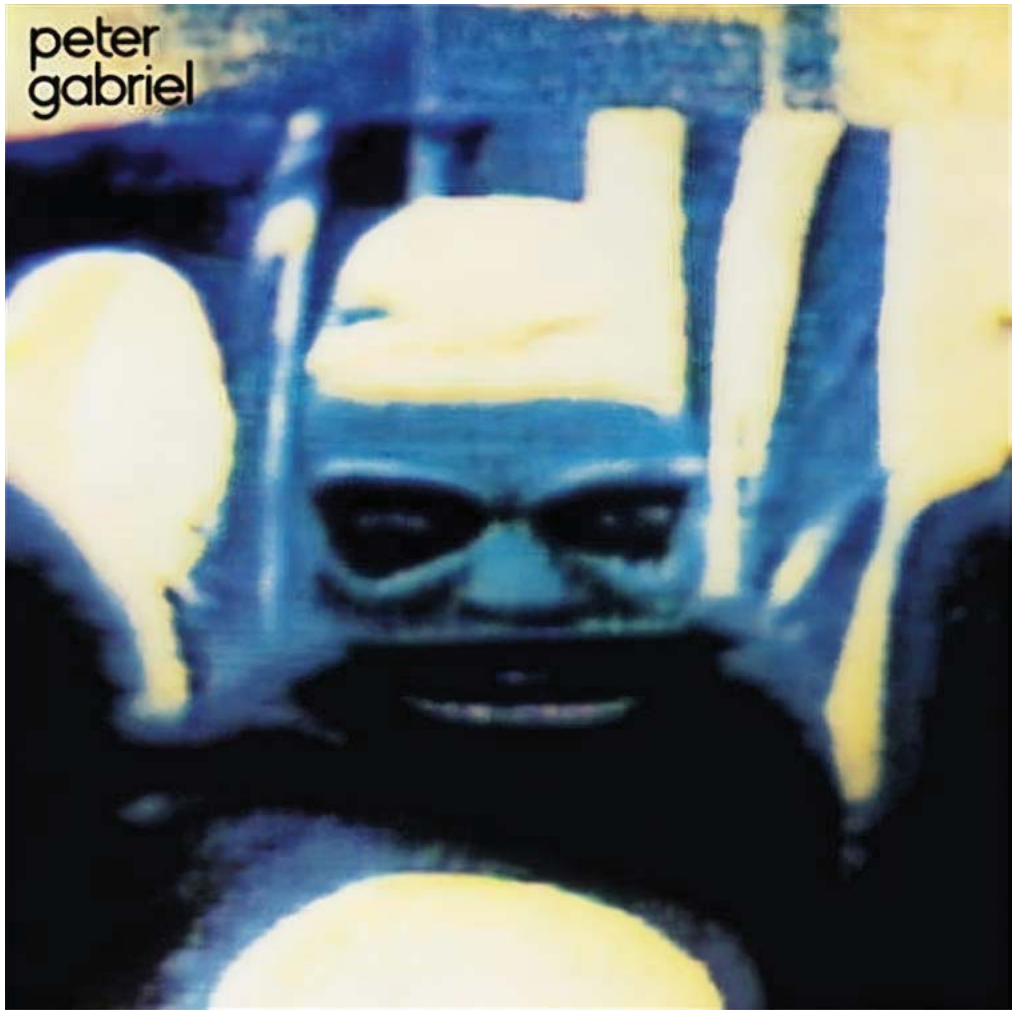
Personalmente considero quella di PG #4 la copertina più disturbante della discografia di Gabriel. Mi ricorda certe fotografie risalenti agli anni Cinquanta o poco dopo, scattate all'interno di gallerie del vento: la forza dell'aria può produrre distorsioni

Festival di Sanremo 1983, Hotel Londra. Realizzata da Guido Harari, disponibile su www.wallofsoundgallery.com, edizione numerata e firmata dall'autore, vari formati e stampata in Archival Fine Art pigment print.

* Musicista e produttore, Marco conduce la trasmissione *World Record* su Radio GBJ International Sound, analizzando in ogni puntata un album storico, senza preclusioni di genere. Il primo album a essere preso in esame è stato proprio PG #4.

GUIDO HARARI

mostruose dei lineamenti di un volto. Allo stesso tempo, mi sovvengono certe espressioni dei protagonisti dei quadri di **Francis Bacon**, come *Two Figures* o la serie dei papi che urlano. Dopo le tre copertine precedenti, lo studio **Hipgnosis** esce di scena e Peter decide di lavorare con lo scultore inglese **Malcolm Poynter**, che aveva pubblicato diversi lavori sulle distorsioni indotte da specchi deformanti: i due sperimentano per un po' con specchi flessibili e lenti molto particolari. Bisogna considerare che Photoshop sarebbe comparso quasi un decennio più tardi, e le manipolazioni fotografiche possibili erano molto meno estreme di ora. A quanto ne so, quella sulla cover è una vera foto della faccia di Peter, che per la prima volta risulta del tutto irriconoscibile. C'è una sequenza nelle immagini di copertina: in quella del primo album il volto di Peter è normale – tranne gli occhi; nella seconda è graffiato dalle sue stesse mani, e per questo in parte invisibile; nella terza si sta fondendo, ed è già meno riconoscibile; nella quarta è totalmente irriconoscibile. In SO, che arriverà quattro anni più tardi, c'è una foto canonica, quasi oleografica… e c'è un titolo. Non credo che questo sia un caso. La carriera solista di Peter è per forza di cose divisa in due: pre e post SO. PG #4 è il confine ultimo della prima parte del suo percorso post-Genesis.



PG #4 viene pubblicato il 6 settembre del 1982.

L'ASSENZA DEL TITOLO

A proposito del titolo dell'album… onestamente non ho idea del motivo per cui Gabriel abbia deciso di non dare un titolo ai suoi primi quattro album solisti, ma posso provare a fare un'ipotesi: potrebbe rappresentare il desiderio di proiettare un'immagine di sé più a livello di artista che a livello di singolo lavoro. Ricordo vagamente che una volta in un'intervista Peter affermò che l'elemento comune tra i suoi dischi era "la sua faccia in copertina". Come a dire: io sono Peter Gabriel, punto. Non Peter Gabriel nel 1977, 1982 o in qualsiasi altro anno.

IL CONTESTO STORICO E SOCIALE

In PG #4 si incontrano diversi temi, sia a livello personale che sociale, come lo stesso Gabriel ha più volte spiegato. Il brano più esplicito in senso politico è *Wallflower*, che affronta in maniera chiara il tema dei diritti umani, in particolare quelli dei detenuti politici. Il riferimento ideologico a figure come quella di **Nelson Mandela** è abbastanza evidente. D'altronde Gabriel aveva già pubblicato un brano come *Biko* nel suo terzo album, e in quegli anni (più o meno) gli **U2** si riferivano a personaggi come **Martin Luther King**. Erano anni molto simbolici in cui la musica aveva ancora il potere di incidere sulla società, ed eventi come il tour "The Conspiracy of Hope" ne sono una chiara testimonianza. Guardando invece a PG #4 da una distanza maggiore e cercando di esaminarlo nella sua totalità, quello che emerge in generale è un mondo distopico in cui l'individuo fatica a entrare in contatto con sé stesso. Anche per questo i contenuti dell'album hanno ancora più valore oggi rispetto a quarant'anni fa.

> La carriera solista di Gabriel è divisa in due: pre e post SO. PG #4 è il confine ultimo della prima parte del suo percorso post-Genesis.

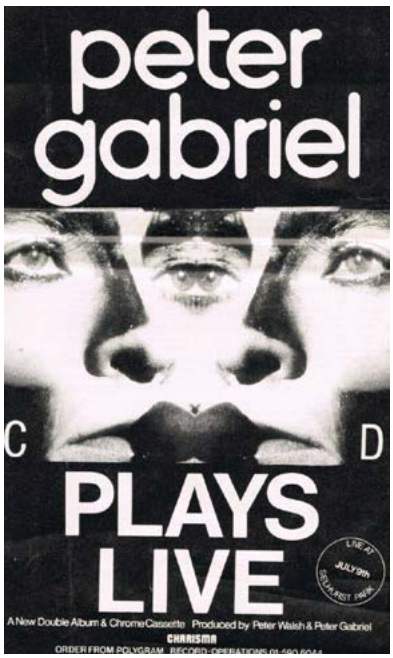
LA TECNOLOGIA UTILIZZATA

Il nome ufficiale del campionatore utilizzato da Gabriel per "colorare" molte delle canzoni di PG #4 è Fairlight CMI, dove Fairlight è il nome del produttore (la ditta era locata a Sydney) e CMI sta per Computer Musical Instrument. In sostanza, il Fairlight CMI fu il primo campionatore messo in commercio, correva il 1979. Era uno strumento in grado di registrare qualsiasi segnale sonoro e riprodurlo digitalmente, a tutti gli effetti un antenato dei moderni sistemi di registrazione digitale come Pro Tools o Logic. Peter venne a sapere che questo strumento esisteva, ma non era disponibile in Inghilterra. **Stephen Paine** era cugino di Peter, e nel mondo professionale molti conoscono il suo nome perché fondò una ditta chiamata Syco Systems, specializzata in elettronica per l'audio. Ebbe enorme successo in Europa. Fu lui a mettere in contatto **Peter Vogel**, di fatto il padre del Fairlight CMI, con Gabriel. E fu Gabriel a convincere Stephen a licenziarsi dal suo impiego e fondare Syco Systems per importare il nuovo sintetizza-

tore nel Regno Unito. Se pensiamo che finì per venderlo a personaggi come **John Paul Jones, Kate Bush, Geoff Downes, Thomas Dolby, Alan Parsons**… possiamo affermare che ne valse la pena. Il Fairlight CMI però aveva un problema: esisteva l'hardware ma non il software. Le librerie di suoni erano quasi inesistenti, in pratica era un gioiello pressoché muto. Per questo motivo, Gabriel dovette costruirsi le sue librerie, e lo fece con l'aiuto del produttore **David Lord** proprio all'inizio della lavorazione di PG #4. David mi raccontò personalmente di diverse scorribande alla ricerca di suoni, che venivano incisi su un registratore portatile a bobine e poi selezionati. Molte delle librerie originali portano la firma Gabriel/Lord. Nel famoso documentario sulla genesi dell'album realizzato dalla BBC si vedono i due intenti a sfasciare vetri e altro, proprio per questo motivo. Inoltre… ho saputo come è stato realizzato quello che personalmente considero il campione in assoluto più bello: mi riferisco all'indefinibile suono percussivo che si ripete attraverso tutta *Lay Your Hands On Me*, quello che sembra una pallina posseduta dai demoni che rimbalza. Lo so… ma non lo dico!

LA DISSOLVENZA INIZIALE

Un'opinione molto diffusa tra tecnici del suono e produttori è che il *fade in* e il *fade out* siano il "Male Assoluto". Ovviamente non è così, ma è innegabile che si cerchi di non sfumare mai un brano o tantomeno di iniziarlo in dissolvenza. Negli anni Sessanta e Settanta era diverso: andando completamente a caso mi vengono in mente canzoni come *All You Need Is Love*, *Hey Jude*, *The Boxer*, *Out Of Time*… ma la lista



Selhurst Park, Crystal Palace, Londra (9 luglio 1983).

Peter nel 1982 alle prese con una tastiera "ribelle".

sarebbe lunghissima. Io credo che la scelta di Peter di aprire l'album col suono che si avvicina gradualmente alle nostre orecchie (il campionamento messo in loop di una lastra di pietra sfregata) voglia evocare qualcosa di distante, ancestrale e lontanissimo anche nel tempo. Arriva da "forever ago", come direbbe Bon Iver: penso che il senso della dissolvenza iniziale sia quello.

THE RHYTHM OF THE HEAT E L'IMPERIALISMO

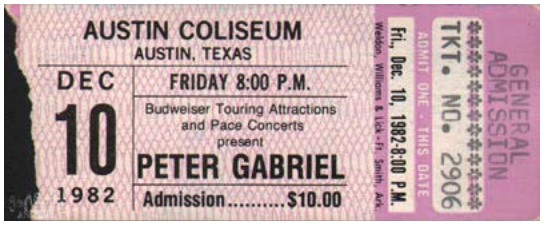
Il titolo provvisorio del brano di apertura era in realtà "Jung in Africa" e fa riferimento a un viaggio dello psicologo **Carl Gustav Jung**. A un certo punto Jung si trovò in mezzo a una cerimonia tribale con percussioni, canti e danze, e fu così terrorizzato dalla potenza emotiva di quella musica da arrivare al panico e chiedere di interromperla. Anche qui c'è un'involontaria forma di imperialismo culturale occidentale: chi siamo noi "esploratori" per chiedere a un indigeno di non portare a termine il suo rito? È una questione spinosa ma andrebbe affrontata con la massima umiltà. In ogni caso, il testo parla di quello: le sensazioni del grande psicologo tedesco davanti a una manifestazione viscerale di energia.

SAN JACINTO E IL MINIMALISMO

Con ogni rispetto, mi spingo a dire che siamo di fronte a una clamorosa copiatura. Non di una specifica sequenza di note, ma di un concetto che è alla base del minimalismo: prendi una sequenza semplice e ripetila all'infinito inserendo delle microvariazioni. Ci sono poi naturalmente miriadi di ramificazioni: la musica di **Steve Reich** non è quella di **Philip Glass**, che pure non è **Brian Eno** e neppure **Arvo Pärt**. Al di là di questo, ciò che di nuovo emerge è la formidabile capacità di Gabriel di prendere linguaggi diversi e sposarli tra loro senza che si rischi il divorzio. In *San Jacinto* quella marimba non ha di per sé nulla a che fare con la musica degli indiani d'America, che pure sarebbe appropriata al tema che il brano affronta. Eppure in qualche modo è assolutamente credibile. Questo è molto, molto difficile da fare. È una prassi che dura tutt'oggi, ma pochi riescono a farne vera arte. Un esempio seminascosto ma fulgido: si pensi a come i **Dish-Is-Nein** hanno inserito il canto alpino all'interno di uno scenario sospeso tra Gothic e Industrial. È un paesaggio sonoro straniante e straziante di eccezionale livello. Non basta un cervello normale per concepire un legame simile, al limite dell'impossibilità. D'altronde nei Dish-Is-Nein operavano Dario Parisini (R.I.P.) e Cristiano Santini, e se vogliamo parlare di intelligenze musicali, eccoci qui.

I HAVE THE TOUCH E LA STRATIFICAZIONE

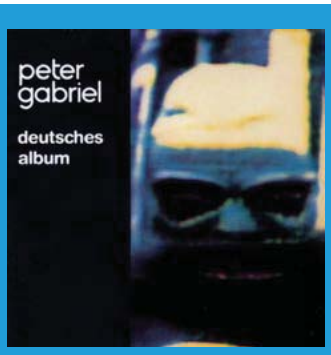
Anni fa Peter mise a disposizione delle tracce isolate tratte da alcuni suoi brani, in maniera che chiunque potesse costruire la propria versione o remix. Le scaricai e le ascoltai tutte: erano sconcertanti, perché prese singolarmente non si capisce nulla, o molto poco. Per dire, in *Shock The Monkey* l'unica cosa riconoscibile era il riff dei fiati (realizzati con il Fairlight CMI). Credo che il suo modo di pensare la musica non vada tanto analizzato per accordi verticali, ma per linee melodiche orizzontali (talvolta folli!) che poi si intersecano formando un'armonia. Ho lavorato con un'artista che faceva lo stesso, ed era impossibile capire come fosse arrivata a certe combinazioni di note: bellissime, ma prive di senso sulla carta. Un giorno mi spiegò che le prime demo dei suoi brani erano state realizzate con un sequencer che aveva otto tracce monofoniche: ovvero, una sola nota alla volta su ogni traccia, che quindi poteva codificare una melodia ma non un'armonia. Sovraincideva parti melodiche su loro stesse, in pratica. Quando mi diede questa chiave di lettura, tutto divenne chiaro. È una cosa molto simile a quello che sento in Gabriel. Poi, chiaramente, **David Rhodes** suona degli accordi con la chitarra e tu dici "oh, siamo in La maggiore!", ma penso che quella sia sovrastruttura, non struttura.

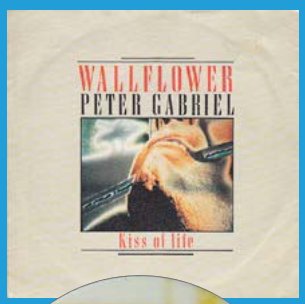


DI COSA PARLA THE FAMILY AND THE FISHING NET?

Questo è un campo minato. Ho avuto una lunga frequentazione con David Lord, che è stato l'attore più importante di quest'album assieme a Peter, nel ruolo di coproduttore artistico. Gli strani e dolorosi incroci tra le loro vite private sono ben narrati nella biografia di **Spencer Bright**, anche se – stando alle mie informazioni – alcune parti sono state leggermente edulcorate per ovvie ragio-

Peter Gabriel con il make-up per il video di *Shock The Monkey*.





Peter Gabriel
#4
(1982, Charisma)

Side One
The Rhythm Of The Heat
San Jacinto
I Have The Touch
The Family And The Fishing Net

Side Two
Shock The Monkey
Lay Your Hands On Me
Wallflower
Kiss Of Life

Musicians: Jerry Marotta (drums, surdo drums, percussion) – Ekome Dance Company (Ghanaian drums) – Peter Gabriel (vocals, surdo drums, Linn programming, CMI, Prophet, additional drums, piano, backing vocals) – Tony Levin (bass, stick, fretless bass) – Larry Fast (Moog, Prophet, Moog brass, Moog bass, electronic percussion) – David Rhodes (guitar, backing vocals) – John Ellis (guitar, additional guitar, backing vocals) – Jill Gabriel (backing vocals) – Roberto Laneri (treated saxophone) – Stephen Paine (CMI) – Peter Hammill (backing vocals) – David Lord (Polymoog, Prophet, CMI, piano) – Morris Pert (timbales, percussion, traditional Ethiopian pipes).

Produced by David Lord & Peter Gabriel
Engineered by David Lord assisted by Neil Perry

ni di privacy. Trovo che Spencer sia stato molto equilibrato e delicato nel toccare temi dolorosi per diverse persone, ma per farlo ha dovuto tacere alcuni dettagli. Quello che è certo è che quel periodo fu molto teso e doloroso per Peter, tant'è vero che portò al disfacimento della sua vita familiare. Questo si riflette in alcuni testi, e la tensione elettrica tra studio (inteso come sala in cui si registra) e control room, o se preferiamo tra Peter e David, è clamorosa: attraversa ogni solco del disco, è così palese che a un certo punto ti fa svalvolare. Consideriamo anche che Peter, in stile tipicamente britannico, non ha alcuna difficoltà a schierarsi contro l'apartheid davanti al mondo intero, ma non gli viene semplice parlare di sé e delle sue ferite. Se lo fa, lo fa per metafore. Il sesso, poi, è tabù. Mi fa sorridere il modo in cui, nelle note di THE LAMB LIES DOWN ON BROADWAY afferma che il verbo "castrare" è "poco educato"… credo che sia il termine in assoluto più educato che riesco a concepire nella mia testa. Per questo ritengo che il brano, che Peter descrisse come una metafora del matrimonio cristiano, sia zeppo fino all'orlo di sottintesi sessuali, molto espliciti nel loro ermetismo. Se sostituiamo la parola "matrimonio" con "unione carnale" mi sembra che il testo sia tutt'altro che enigmatico.

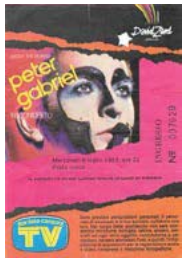
CHI È LA SCIMMIA?

Lui, lui, lui. E poi, lui. Non ci sono dubbi, zero. Basta vedere il video di *Shock The Monkey*, e il make-up di Gabriel in quel tour. Basta leggere il testo alla luce degli accadimenti privati di quel periodo: le "perle lanciate al porco" che "rendono cieca la scimmia" sono una metafora fin troppo chiara [il riferimento è alla totale attenzione da parte di Peter per la sua attività artistica – le perle/canzoni che vengono consegnate al produttore/porco, ovvero Lord – che non gli consente di rendersi conto della relazione in corso tra sua moglie Jill e appunto David Lord, *ndr*].

LAY YOUR HANDS ON ME E IL TOUR POI IMMORTALATO DA PLAYS LIVE

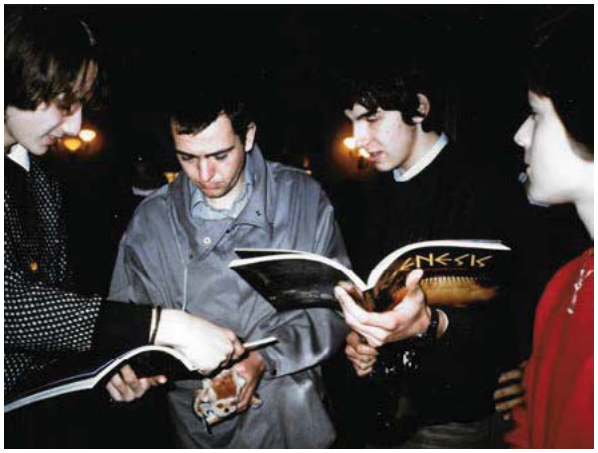
Tutti aspettavano lo stage-diving di spalle che avveniva nella parte finale del brano. Un rito collettivo lunghissimo: tra preparazione, volo e recupero di Peter passavano tranquillamente due minuti. Era anche un gesto che presupponeva una fiducia enorme dell'artista nei confronti del pubblico: pensa se gli spettatori si fossero scansati invece di prenderlo al volo. Io lo vidi all'Arena di Verona nel tour di SO. La tensione prima del salto era così alta che la reazione della gente era paragonabile a un orgasmo collettivo, quando finalmente Peter si lasciava andare e cadeva sulle braccia tese delle prime file. Il film di Scorsese girato ad Atene lo mostra con chiarezza estrema: mi impressiona soprattutto l'espressione di Gabriel, prima e dopo. Passa da una tensione estrema al totale "let go" in una frazione di secondo. Detto questo, in quel tour *The Family And The Fishing Net* era perlomeno altrettanto emozionante. La coreografia era eccezionale, esprimeva tutto il dolore che attraversa il brano. Anche *No Self-Control* e *Mercy Street* erano vette assolute.

Biglietto del concerto di Prato (6 luglio 1983). *Shock the Monkey* a Sanremo 1983: Gabriel e la maschera della gelosia.



WALLFLOWER: PETER GABRIEL RISCRIVE IL CANONE DELLA BALLAD?

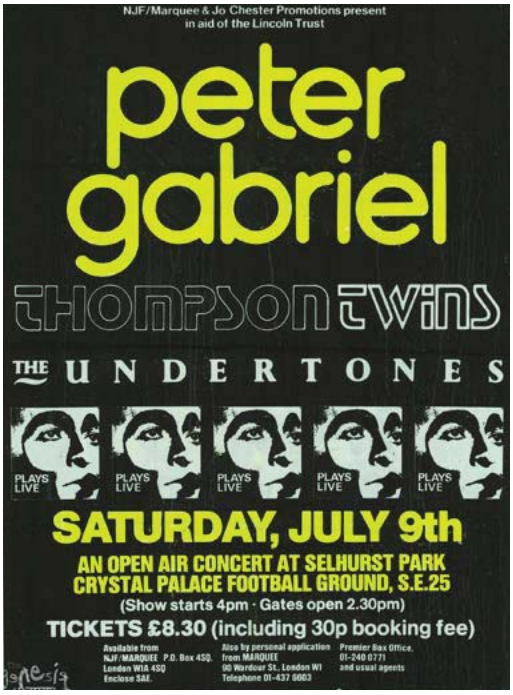
Credo di sì, anche se a lungo andare questo è forse uno dei brani che più è stato intaccato dal tempo. Alcune soluzioni sono splendide, il cantato è di primissima classe, ma credo che qui Peter stesse in qualche modo attingendo al suo enorme passato con i **Genesis**. Non dico che questo brano assomigli ai Genesis, ma sento più impostazione progressive in questa canzone che in qualsiasi altra del disco, soprattutto a livello armonico. Un brano come *I Have The Touch*, per dire, apriva a sonorità e stili ancora inediti e che forse hanno ispirato il lavoro di altri artisti negli anni successivi. Forse anche per questo *Wallflower* oggi suona un po' più datata di altre canzoni.



> Ciò che emerge in PG #4 è la formidabile capacità di Gabriel di prendere linguaggi diversi e sposarli tra loro senza che si rischi il divorzio.

KISS OF LIFE: UNO SPIRAGLIO DI LUCE IN FONDO AL TUNNEL COME LOST AND FOUND ALLA FINE DI OVER DI PETER HAMMILL?

Sì, con una differenza sostanziale, di cui tra l'altro parlai con Armando Gallo nel lontanissimo 1987. Hammill è molto più diretto, in molti casi, quando deve esporsi personalmente, nel proprio intimo. Non usa giri di parole. Sappiamo tutti di cosa parla OVER, ed è una storia simile a quella di PG #4, che peraltro si consuma circa cinque anni prima. Ma OVER contiene addirittura un brano con il nome della co-protagonista: *Alice*. È una lettera, scritta, imbustata, affrancata e spedita a un destinatario preciso. PG #4 non contiene un brano intitolato "Jill", né ci sono mai riferimenti espliciti. Non contiene una canzone come *Betrayed*. Pochi giorni fa, sul palco di un festival di cui sono direttore artistico, sono saliti insieme **Giulio Casale** (Estra) e **Paolo Benvegnù** (Scisma). Amici fraterni da quasi trent'anni, non avevano mai calcato le stesse assi. L'ho proposto io a pranzo, e non era scontato che accadesse: invece è successo, è stato enorme e il pubblico è impazzito. Ma la cosa più bella è stata la frase che, dopo, Paolo ha detto a Giulio: "Tu canti i miei brani come io non ho il coraggio di fare". Ecco: credo che chi capisce questa frase capisce anche la differenza tra i due Peter, Hammill e Gabriel. Mi piacerebbe sentire un brano di Gabriel cantato interamente da Hammill e viceversa. Sognare non è reato, giusto?



PETER GABRIEL HA INVENTATO LA WORLD MUSIC?

Se per World Music intendiamo semplicemente Ethnic Music, Gabriel non ha inventato nulla. La musica dei popoli esiste dalla notte dei tempi ed è un patrimonio culturale immenso, che tra l'altro era già emerso in varie forme. Penso alle campagne di ricerca di **Roberto Leydi** in Italia, ma anche a chi, prima ancora del 1900, studiava la musica "folk" in Europa e negli Stati Uniti. **Frances Densmore**, ad esempio, iniziò a registrare la musica degli indiani d'America nei primissimi anni del XX secolo. Erano fenomeni noti e già studiati, anche se da una prospettiva irrimediabilmente occidentale che in qualche modo tendeva a distorcerne la natura. È però un dato di fatto che Gabriel fu tra i primi a integrare certi moduli musicali e certe sonorità all'interno di un contesto che, con le pinze, potremmo definire pop-rock. La World Music fu questo: la promozione di un linguaggio commercialmente poco interessante, da addetti ai lavori, a un contesto di mercato globale. Ebbe molto successo. Consideriamo però che il primo, indimenticabile album de **Le Mystère des Voix Bulgares** uscì nel 1975, e se non erro vendette oltre un milione di copie. Non sarebbe mai accaduto se non fosse stato per un ingegnere svizzero, **Marcel Cellier**, che aveva grossi affari in Bulgaria. Pazzo per la musica, sentì i canti tradizionali bulgari eseguiti da cori di sole donne e ne rimase sconvolto. Li registrò con un Nagra portatile e li portò al di qua della cortina di ferro, convincendo la Philips a pubblicarli. Sembra una cosa banale, ma non lo è: all'epoca la Bulgaria era uno dei Paesi più isolati al mondo, il regime non amava che ci fossero interazioni culturali con l'Occidente. Io ho avuto la straordinaria fortuna di passare due giorni a casa di Marcel, a Montreux, pochi anni prima che morisse. Mi ha raccontato tutta la storia e mi ha detto chiaramente che lui era un privilegiato: portava molto denaro in Bulgaria grazie alla sua attività professionale, e il regime lo trattava bene, gli concedeva cose che ad altri erano proibite. Senza pionieri come lui, e per certi versi come Gabriel, che pure trasse moltissima ispirazione dai suoi viaggi (pensa alla sua enorme valigia di cassette da cui emerge la registrazione dei flauti di *The Family And The Fishing Net*, sempre nel documentario BBC), la nostra conoscenza di certi mondi musicali sarebbe stata diversa. Per concludere, vorrei ricordare un caso forse più vicino al mondo musicale di cui ci occupiamo: ancora nel 1968, **Brian Jones** scoprì un gruppo musicale marocchino e produsse un loro album. In realtà era una registrazione sul campo, ma uscì per la Rolling Stones Records nel 1971. Il titolo era BRIAN JONES PRESENTS THE PIPES OF PAN AT JOUJOUKA ed è a tutti gli effetti un intero disco di Ethnic Music. La differenza con Gabriel è che Jones non integrò quei suoni nelle sue composizioni, e si pose in quel contesto più come un ricercatore che come un musicista creativo.

Congresgebouw, Den Haag, Olanda (2 settembre 1983).

I QUATTRO DEL

LA GUERRA, L'ORRORE, L'INCERTEZZA PER IL FUTURO… IL NUOVO "CINECONCERTO" DELLE **RANESTRANE** SUONA PIÙ EPICO E TAGLIENTE CHE MAI, MA È AL TEMPO STESSO PIENO DI POESIA E SPUNTI DI RIFLESSIONE.

Testo: **Paolo Carnelli**
Foto: **Robert Zant**

In ambito Prog, in particolare qui in Italia, c'è sempre la sensazione che il pubblico passi più tempo a scrutare nello specchietto retrovisore invece che a guardare la strada che arriva incontro. Intanto gli anni passano e, come diceva Francesco De Gregori, "poi non li trovi più". Le RanestRane nascono nel lontano 1998, anche se la loro prima opera è datata 2009. Con il doppio NOSFERATU mettono subito in campo un'idea meravigliosa, che chiamano "cineconcerto". In pratica si tratta di prendere una pellicola cinematografica e rimusicarla completamente, ricreando una nuova sincronia tra musica e immagini. Nel corso degli anni la band, formata da **Daniele Pomo** (voce e batteria), **Massimo Pomo** (chitarre), **Riccardo Romano** (tastiere) e **Maurizio Meo** (basso), ha partorito altri tre monumentali cineconcerti, riscuotendo un grande successo in tutta Europa. Ora è arrivato il momento di un nuovo capitolo, APOCALYPSE NOW, dedicato all'omonimo film di Francis Ford Coppola. Ma con qualche novità rispetto al passato…

La prima cosa che ho notato è che APOCALYPSE NOW dura "solo" ottanta minuti. Questo vuol dire che rispetto ai dischi precedenti non è prevista la consueta sovrapposizione totale con la pellicola in fase di ascolto, un elemento che era di fatto diventato il marchio di fabbrica della vostra produzione. Come mai questa scelta?

RR: Non posso negare che si sia trattato di una scelta sofferta. Dopo aver vagliato un'infinita di possibilità artistiche per dare un degno successore alla trilogia di A SPACE ODISSEY, e dopo aver finalmente trovato il tema e il film ai quali ispirarci per una nuova opera, ci sembrava scontato proseguire secondo il nostro schema consolidato. Siamo sempre stati contrari a tagliare scene da capolavori di questa caratura, e fino ad APOCALYPSE NOW avevamo optato per scelte diverse per ottenere lo scopo: album doppi (NOSFERATU e SHINING) o appunto una trilogia (ODYSSEY). Ma sentivamo che stavolta la bellezza "dilatata" della narrazione del film, che è fondamentale dal punto di vista puramente visivo, avrebbe penalizzato una certa "cadenza ritmica sostenuta" che volevamo dare alla nostra opera. Volevamo scrivere qualcosa che fosse denso e d'impatto sempre, senza compromessi, e per farlo dovevamo scegliere le scene che ci ispiravano di più. È vero che noi scriviamo opere interamente connesse ai film, ma è anche vero che la nostra musica deve "sorreggersi da sola" e deve essere fruibile anche senza il supporto visivo.

L'APOCALISSE

Cosa vi ha spinto a scegliere proprio *Apocalypse Now* come riferimento per il nuovo album?

MM: Oltre alla grandezza del film di Coppola, per noi è stato un grande spunto poter testimoniare, attraverso le liriche di Daniele e attraverso le diverse dinamiche musicali, un nostro profondo ideale, un nostro pensiero comune, ovvero l'affermazione della pace, e la negazione assoluta della guerra in ogni sua forma. Purtroppo, a distanza di due/tre anni (questi i tempi per realizzazione e composizione) la scelta di *Apocalypse Now* si è rivelata drammaticamente attuale. Non a caso il video del nostro primo singolo, *Cuore di tenebra*, è stato montato su immagini reali di guerra trovate sul web, documentando, in modo crudo e reale, tutto quello che sta succedendo in Ucraina, ma che negli anni è successo, purtroppo, anche altrove.

Come si sviluppa un lavoro complesso come questo? Si parte dalle parole o dalla musica?

DP: Di solito partiamo dalla musica, improvvisando e provando a montare cose. Sin dal principio iniziamo a scrivere anche melodie, vocali e non, ma senza testo. Poi, mentre proseguiamo con la scrittura delle successive parti musicali, iniziamo a buttare giù idee e spunti per i testi basandoci sulle suggestioni del film, la presenza di eventuali dialoghi, ispirazioni da libri e spunti personali che intendiamo sviluppare come temi dell'opera.

In fase di composizione avete seguito la sequenza di vicende narrate dal film o è stata una scena in particolare a dare il via al percorso creativo?

RR: Il processo che ci porta a scrivere anche soltanto la prima nota di un'opera in realtà è piuttosto complesso. C'è un grande lavoro precedente di analisi e riflessione che può durare mesi, in cui ci documentiamo il più possibile per comprendere l'essenza dell'opera. Visioniamo *making of* o interviste al regista. Daniele soprattutto legge sempre il libro dal quale sono tratte le pellicole, e ovviamente vediamo tutti insieme il film più volte. Quando iniziamo a scrivere abbiamo già una buona visione globale. Ad esempio può accadere che a uno di noi venga in mente un'idea musicale mentre stiamo lavorando a una scena, e qualcun altro dica "questa idea è fantastica, ma teniamola per la parte finale che ha un ritmo più serrato" e via dicendo… Grossomodo seguiamo la narrazione, ma ci permettiamo anche degli esperimenti in questo senso. Per fare un altro esempio: il tema che accompagna in vari modi il personaggio di Kurtz/Marlon Brando è stata una delle prime cose che abbiamo scritto, ma di certo non è la prima cosa che si ascolta nell'album.

La sceneggiatura del film è ispirata al romanzo *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad. Quanto e come vi siete confrontati anche con l'opera letteraria per sviluppare la storia e i testi delle canzoni?

DP: Il confronto continuo con *Cuore di tenebra* è stato fondamentale. Ci ha aiutati a focalizzare il tema dell'opera di Coppola con più profondità. Immaginavo che i personaggi di Conrad fossero in realtà quelli del film, con lo sfondo dei paesaggi indocinesi e non quelli originali dell'Africa Nera sotto il colonialismo inglese. Questa trasformazione ci ha aiutato a dettagliare i personaggi con più profondità e complessità e anche a effettuare ricerche più intime dei dialoghi interiori dei vari protagonisti.

In occasione di SHINING mi avevate già spiegato come dopo aver individuato la pellicola di riferimento, per voi inizia un lungo lavoro per definire il "vestito" timbrico che caratterizzerà l'album. Quali parametri avete deciso di adottare questa volta? Inevitabilmente si avverte un indurimento del sound, in particolare per quanto riguarda la chitarra e la batteria, ma fortunatamente senza mai sfociare nel prog metal…

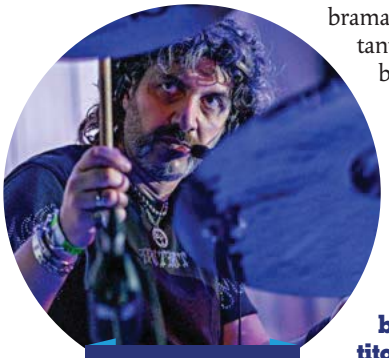
MP: Il criterio ormai è sempre lo stesso e cioè individuare personaggi e zone tematiche del film, cercando di isolarle l'una dall'altra con vestiti musicali e timbrici ben definiti, che poi vengono richiamati quando il tema o i personaggi si ripropongono in momenti diversi della proiezione della pellicola. Per esempio abbiamo deciso di assegnare un "tema musicale" a ognuno dei tre personaggi principali. Visto il tema apocalittico trattato e la durezza del messaggio che ne deriva è stato del tutto naturale adottare un sound più aggressivo. Anzi, dal mio punto di vista avrei osato ancora un po' di più, senza esagerare ovviamente.

Se il mercato discografico e il circuito radiofonico funzionassero ancora come si deve, *Playmate Girl* sarebbe in testa alle classifiche dei singoli di tutto il mondo… anche la presenza di un brano del genere rappresenta una novità nella vostra produzione…

MM: Grazie del complimento! Sicuramente

Playmate Girl, musicalmente parlando, si distacca molto dalle nostre altre produzioni, specialmente nella parte cantata. Il brano è molto influenzato da quel sound rock che comunque è dentro di noi, ci ha accompagnato per anni e ci appartiene. In fase di composizione e di arrangiamento abbiamo pensato ai Deep Purple e ai Van Halen senza però tralasciare il prog e quindi cercando di non allontanarci troppo dal nostro mondo. In particolare le scene su cui il brano è costruito ci raccontano di un momento di svago per le truppe americane che si trovano in Vietnam – uno spettacolo di ballerine bellissime e sensuali, le Playmate Girls appunto, che fanno sognare ed esaltare i soldati. E così come accade nel film, in cui i soldati per un momento si distaccano dall'orrore della guerra, abbiamo voluto creare un momento musicalmente diverso, per cercare di alleggerire il percorso del capitano Willard, disseminato di assurda guerra e di morte. Un'altra particolarità di *Playmate Girl* è data dal fatto che il brano è stato costruito sui tempi ritmici del film. In questo caso specifico siamo esattamente sul beat del brano sul quale le ragazze danzano: quindi nei nostri live show, durante i quali sarà proiettato anche il film in sincrono con la nostra musica, lo spettatore ammirerà le Playmate Girls che ballano e che ammiccano proprio come se facessero parte del nostro spettacolo e della nostra musica!!!

Massimo Pomo



Daniele Pomo

La scelta di scrivere i testi in italiano è rimasta sempre un punto fermo nella vostra idea di musica. Una scelta decisamente coraggiosa: con quali riscontri?

DP: Per noi l'adozione dei testi in italiano è sicuramente un motivo d'orgoglio. Siamo riusciti a varcare i confini nazionali con la nostra lingua e proprio i fan "non-italiani" ci hanno sempre esortato a proseguire in questa direzione. Ci sono state molte band italiane, in passato e più recentemente, che hanno provato a cantare in inglese, ma alla fine i risultati migliori sono stati sempre raggiunti cantando nella nostra lingua natia. Inoltre cantando in inglese non riusciremmo a esprimere le nostre tematiche con profondità e con l'effetto ritmico e sonoro che vogliamo. Il tutto, ammesso che si riesca a raggiungere una pronuncia plausibile in inglese, ci porterebbe ad essere più scontati, visti gli inevitabili limiti lessicali per un italiano che scrive in un'altra lingua.

Nel corso dell'album la vostra attenzione si sofferma principalmente su tre personaggi: Willard, Kilgore e Kurtz. Quali sono i tratti peculiari di ognuno e gli aspetti di ognuno che avete trovato più interessanti?

DP: Willard è ciò che siamo: combattuti nelle nostre diatribe e nei nostri perenni conflitti interni nella gestione del caleidoscopio delle nostre differenti parti. Kilgore è ciò che non vorremmo essere (o che crediamo di non essere) come manifesto dell'uomo contemporaneo: non solo assuefatto all'orrore e all'assurdità del colonialismo capitalista e consumista che indirizza le nostre vite, ma addirittura bisognoso della cornice apocalittica per svolgere le proprie fatue e superficiali attività quotidiane. Kurtz è il risultato dell'uomo consapevole dell'orrore che la storia e la contemporaneità hanno generato: sconfitto, atterrito e ormai schiavo della sua parte di tenebra, forse proprio perché in quanto uomo di grande profondità interiore e capacità spiccate non può che soccombere all'unica "non-risposta" che alla fine ci presenta.

La brama di divinità, l'aspirazione a innalzarsi alla stregua di un nuovo Dio, sembra essere il sottotesto dell'intera storia. Ma il risultato di questa scalata conduce inesorabilmente all'isolamento e alla solitudine, che poi è la sensazione che maggiormente si avverte ascoltando l'album…

DP: Credo che sia una delle letture più corrette di entrambe le opere (*Apocalypse Now* e *Cuore di tenebra*), ed è proprio l'isolamento in sé stessi e nella propria cerchia più ristretta e la brama di essere sempre più importanti degli altri che porta inevitabilmente alla solitudine e alla "morte affettiva" che riduce ogni uomo a mero involucro di se stesso.

Si dice che Coppola avesse montato diversi finali per il film e le stesse immagini dei bombardamenti sotto i titoli di coda in un secondo tempo sono state eliminate… qual è il vostro finale della storia? Durante gli ultimi minuti dell'album Daniele canta una frase che non è riportata nel booklet: "Sono io cuore di tenebra". Qual è il suo significato?

DP: Nella nostra versione del finale dell'opera, Willard sostituisce Kurtz come il nuovo "Idolo". A differenza di Kurtz, però, non si isola in un proprio regno innocuo, ma torna nel mondo "normale" per diffondere il verbo della nostra parte oscura, diventando una sorta di "Angelo Americano delle Tenebre".

Come si svilupperà il nuovo spettacolo che porterete in tour?

MM: Nella maggior parte delle date, lo spettacolo sarà incentrato su APOCALYPSE NOW, con l'aggiunta di brani tratti dai nostri vecchi album (con sorpresa finale). In altre date è prevista anche la rappresentazione della nostra reinterpretazione di THE WALL dei Pink Floyd, la nostra precedente opera. Realizzato nel 2020, in piena pandemia, è uno spettacolo immortale che ancora ci viene richiesto e che interpretiamo sempre con grande piacere.

Per concludere: nel corso degli anni, pur rapportandovi con concept dall'ambientazione e dalle atmosfere differenti, avete sviluppato un sound molto originale… come descrivereste in poche parole la proposta musicale delle RanestRane?

RR: Credo che la nostra forza sia nel grande lavoro che abbiamo fatto sia individualmente che come collettivo. Ognuno di noi ha sviluppato un proprio linguaggio e la sfida di ogni album è stata quella di armonizzare queste voci differenti. Siamo stati romantici in NOSFERATU, inquietanti in SHINING, onirici in ODYSSEY e aggressivi in APOCALYPSE. Possiamo essere molte cose, e abbiamo ancora molto da dire, secondo me. Come descrivere il nostro sound in poche parole? Se mai Ivano Fossati, i Pink Floyd e Hans Zimmer facessero un album insieme, noi lo ascolteremmo volentieri.

Riccardo Romano

Maurizio Meo

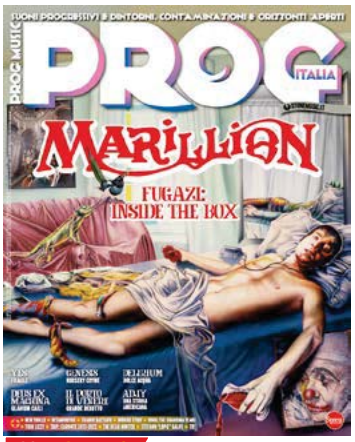
HAI PERSO UN NUMERO DI PROG?
NON PREOCCUPARTI, PUOI ACQUISTARE GLI ARRETRATI!

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

COD. **CLPR37**

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

COD. **CLPR38**



COD. **CLPR39**

SOLO IN VERSIONE DIGITALE

COD. **CLPR40**

COD. **CLPR41**

COD. **CLPR42**

Completa la tua collezione ordinando gli arretrati **a soli 9,90€ cad.** su **www.sprea.it** oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.56561221. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.sprea.it/prog.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87168197 tutti i giorni dalle 9.00 alle 13.00 e dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

METODO DI SPEDIZIONE:

☐	Spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€ **4,90**

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data _____ Firma del titolare _____

NOME _____

COGNOME _____

VIA _____

N° _____ **C.A.P.** _____ **PROV.** _____

CITTÀ _____

TEL. _____

E-MAIL _____

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una **X** quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ARRETRATI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Arretrati** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

☐ **Carta di Credito** N. _____

(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. _____ CVV _____

(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

_____

Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International

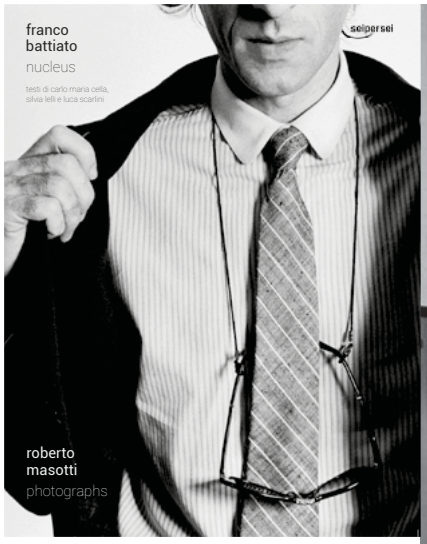
Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

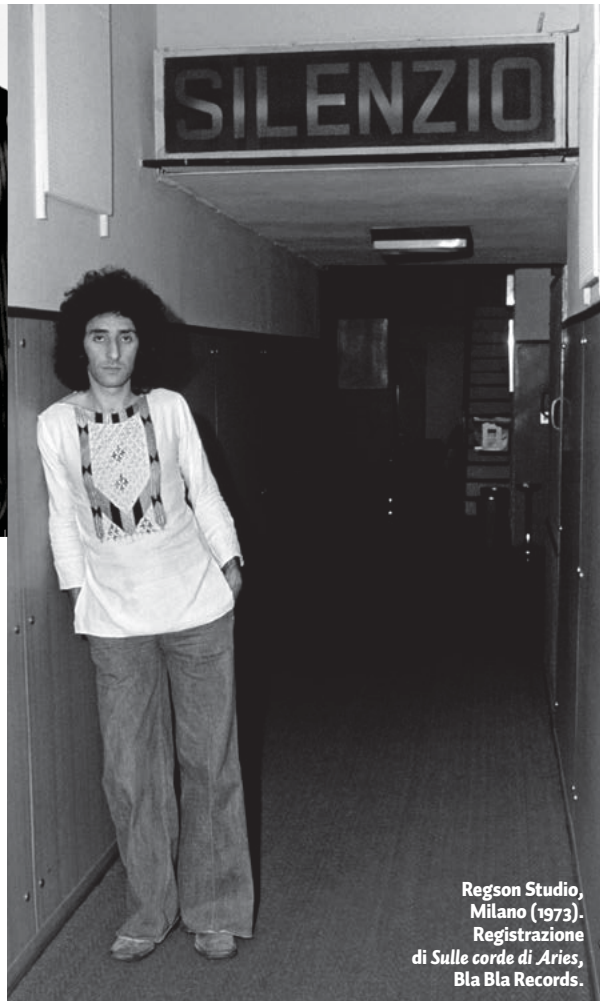
Roberto Masotti & Franco Battiato

Avevo deciso di dare spazio sulla nostra rivista a *Nucleus*, libro fotografico su **Franco Battiato**, realizzato da **Roberto Masotti**, grande fotografo e amico caro… non sapevo che l'articolo sarebbe uscito dopo la sua morte, avvenuta a Milano il 25 aprile 2022. *Nucleus* è il terzo lavoro di Roberto per la casa editrice 6X6 (info@seipersei.com), dopo quelli su **Keith Jarrett** e **John Cage**.

Shaman/Showman

Testo: **Luca Scarlini**





Regson Studio, Milano (1973). Registrazione di *Sulle corde di Aries*, Bla Bla Records.

Rubo a **Alighiero Boetti** il titolo di un celebre progetto del 1968, che risuona profondamente con questa collezione di immagini di **Franco Battiato** create da **Roberto Masotti**. La tecnologia e il mondo orientale convivono dal primo momento in questi scatti, mentre intorno si dispongono gli oggetti del rito. Le prime fotografie, realizzate per un disco Bla Bla Records nel 1973, rappresentano il musicista in veste di profeta dai lunghi capelli, seduto sopra un tappeto rituale e dietro due mani di Fatima a delimitare lo spazio del sacrificio sonoro che accade in precise condizioni di evocazione. Il quadro è quello di una preghiera sufi, in cui la musicalità del verso è condotta a perfezione dalla gestualità. Altrove compare in un campo con un lungo mantello e il bastone del pellegrino in mano: il wanderer prende lentamente il quadro, finché è in primo piano, con un mantello bianco decorato. Le parole di saggezza illuminata del mistico signore di Rūmi potrebbero funzionare da perfetta didascalia: "Più sarai calmo e più sarai in grado di sentire", di percepire il vero suono interiore, quello che porta al mistero del *Re del mondo*, figura mitologica illustrata magistralmente da **René Guenon** nell'omonimo libro, a cui il musicista ha dedicato la magnetica canzone in L'ERA DEL CINGHIALE BIANCO (1979). Quel mondo, introdotto in Italia all'inizio del Novecento da **Yusuf Roberto Mandel** – padre di Gabriele, studioso e mistico, che collaborò con il musicista in più occasioni e nel concerto di Baghdad del 1992 – e dall'arabista **Leone Caetani**, si diffonde più ampiamente in Italia negli anni Settanta. Ne scrive con illuminazione poetica Giorgio Manganelli, se ne interessa a lungo Aldo Mondino, che poi produrrà infinite sequenze di dervisci in pittura. La posizione di Battiato è quindi quella del profeta, che si dispone per tramite dei suoi oggetti di lavoro alla divinazione del suono. Nel 1970 da Rusconi era uscito, per opera di Elémire Zolla, che ne aveva anticipato il pensiero sulla rivista «Conoscenza religiosa», *Il significato della musica*, libro capitale di Marius Schneider che interrogava il senso profondo del suono, le sue risonanze emotive, sacre e intellettuali. Il percorso artistico illustrato dalle fotografie di Roberto Masotti va

nella stessa direzione. Il pubblico è invitato a un rito, come dimostra il concerto ricreato in una galleria d'arte bolognese, a cui gli spettatori reagiscono stendendosi a terra, con gli occhi chiusi, o assumendo una posa di meditazione. L'estasi creativa si avvale da subito della tecnologia, vista come un mezzo di liberazione dell'interiorità e di individuazione di altrettante possibili uscite dal mondo. L'atto primo è quello del deturnamento, della presa di possesso del mezzo, dell'utilizzo alternativo dei mezzi del lavoro, di potenziamento della sensazione per tramite della tecnica, interrogata acutamente perché esprima il massimo delle sue potenzialità. Il pianoforte viene preparato, sottoposto a variazioni dell'assetto, l'artista esamina le tastiere con espressione dubbiosa e con fare da scienziato, cercando di comprendere al meglio le potenzialità del suono per sviscerarne il potere di evocazione. Era quella l'epoca in cui **Karlheinz Stockhausen**, rappresentato in un'immagine con dietro l'allievo che spia l'incantesimo del gesto direttoriale che crea e sposta masse e volumi sonori, concepiva l'azione dell'artista come creazione di mondi, attraversamento del buio, rivelazione della Luce, come vuole il titolo del suo celebre ciclo teatrale. La dimora di via Perugino a Milano, assai essenziale nei suoi oggetti e arredi, è la camera della metamorfosi, nelle stanze illuminate da nude lampadine, con le tende ben tirate per non vedere la cronaca della contemporaneità, lo sciamano che di lì a poco diverrà un popolarissimo showman, mette in scena il gesto poetico e musicale. La macchina da scrivere produce incantesimi: in una sessione di poesia visiva il nastro crea reticoli verbali. **Nfjpetu jfkejei jfi'ì**, parole d'incantesimo, l'atto si compie con a fianco sigarette fumanti in un portacenere pieno e candele di diversa dimensione e forma. Gli scatti seguenti sono celebri, immagini delle copertine dei dischi del successo, con un deciso cambio di look che porta al rigore di giacche, cravatte, camicie, panciotti, con i sandali ai piedi. La chitarra portata sulla schiena come un'arma in PATRIOTS (1980), l'immagine sulla sedia Thonet, che viene poi montata su uno sfondo postmoderno di palme ne LA VOCE DEL PADRONE (1981). Nelle immagini della maturità i gesti si fanno rarefatti, gli occhi sono chiusi nella intonazione de *La cura*, la mano destra si leva nel nitore di una essenzialità coreografica. Il match Battiato/Masotti si svolge, quindi, nella cattura dell'istante creativo, nella ricerca dell'individuazione del movimento del pensiero, che suscita costellazioni d'immagini e suoni.

Showroom Cassina, via Durini, Milano 1973. Rassegna Environmedia curata dall'architetto Pierpaolo Saporito.

Noi con Franco

Testo: **Silvia Lelli**

C'è un apprezzamento tale, un vissuto, un interesse di base per il modo di esprimersi di questo artista, originale e dotato di spirito performativo assai particolare. Il suo percorso mi è sempre apparso interessante, un viaggio intrapreso con naturalezza ma correndo sempre in avanti tale era l'intima tensione a innovare che lo muoveva. La costruzione sperimentale era continua, a suo modo spiazzante e sollecitava curiosità. Roberto e io lo incrociavamo spesso, la sua presenza segnava gli avvenimenti che si susseguivano vorticosi in quegli anni. Ricordo un paio di Capodanni a casa sua con tanti amici e con le cose buonissime, siciliane ovviamente, preparate da sua madre. Erano appuntamenti festosi e pieni di allegria e battute, se non discorsi strampalati, bizzarri. Ricordo la presenza di Battiato in studio per i servizi fotografici per i ritratti che Roberto gli ha fatto nel tempo. Sempre che ci fossi naturalmente, non era detto infatti, perché eravamo quasi sempre su fronti diversi, occupati con qualcosa o qualcuno. Non c'erano esclusive tra me e il mio collega e marito ma eventuali incroci erano sollecitati da interessi particolari o perché dettati dalla destinazione editoriale. Io pubblicavo soprattutto su «Musica Viva», con uno spiccato orientamento verso la musica classica, mentre Masotti si occupava di «Gong»; entrambi mensili, quest'ultimo più vario, rivolto alla cultura giovanile e *rock jazz oriented*. Convergenze e sovrapposizioni, approcci diversi, di fatto, accaddero per **Demetrio Stratos** e Battiato. Quando Franco diede vita allo strano episodio teatrale di *Baby sitter* al salone Pier Lombardo (Milano, 1977), dove tra l'altro trovava posto il contributo drammaturgico di **Peppo Delconte**, capo redattore di «Gong», richiamò la mia attenzione dato che la mia attività era già rivolta all'avanguardia teatrale e alla performance, rigorosamente sperimentale. Quelle foto sono rimaste un *unicum*, precedute da qualche documento prodotto durante il lavoro a quattro mani nel corso delle edizioni del Festival del proletariato giovanile al parco Lambro di Milano, tra il 1974 e il 1976. L'ultimo atto furono foto che realizzai nella casa-studio di Franco a Catania, mentre mi trovavo in Sicilia per al-

Fonorama Studios, Milano (1977).

tri impegni. Ricordo che era influenzato e aveva un fortissimo raffreddore; mi accolse con la consueta generosità e affabilità.
Recentemente alcune di queste immagini realizzate nelle occasioni appena rievocate sono andate a integrare il volume *Franco Battiato. L'alba dentro l'imbrunire* curato da Francesco Messina e Stefano Senardi per Rizzoli/Lizard. Battiato si è mosso su un percorso variegato e sempre mutevole che è giusto documentare e analizzare in tutti i suoi aspetti. È un artista riconoscibilissimo che non si dimentica certo, impossibile farlo anzi.
C'è un aspetto infine che mi colpisce nel lavoro di Roberto: da un lato, l'intensità continuamente ricercata e ottenuta, poi, la costanza nell'agganciarsi a un personaggio, incontrarlo ripetutamente, documentarne l'attività, interpretare lui e la sua arte. Mi sento sì accomunata a questa concezione e a questo modo di agire perché il *focus* su personaggi o segmenti performativi specifici è anche una caratteristica mia, inevitabilmente. Non a caso lavoriamo e viviamo insieme da 50 anni, abbiamo formato una famiglia e un archivio, abbiamo formato un nostro modo di rivolgerci alle arti performative, uno sguardo che in tanti hanno definito e definiscono originale e appassionato. Ne sono, ne siamo consapevoli e proseguiamo a oltranza sullo stesso cammino. Ⓟ

«Roberto Masotti in *Nucleus* rappresenta con amore e rispetto tutti i volti di Battiato»

Bologna, via Marsili (1973).

Studio Lelli e Masotti, Milano (1980.)

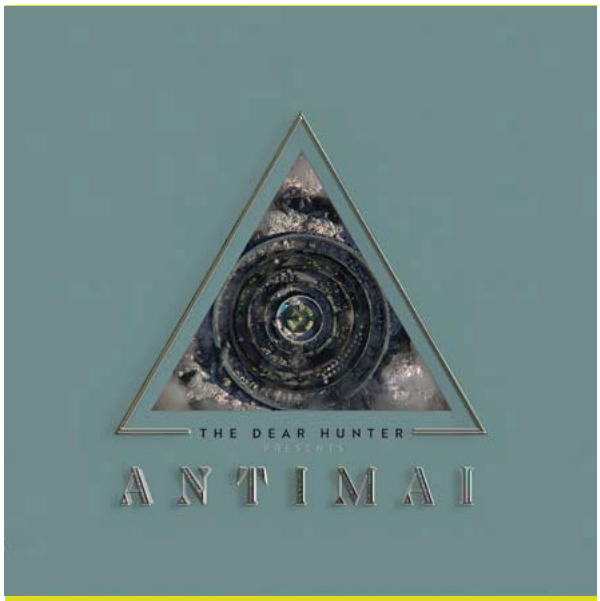
MESSA DA PARTE LA SAGA IN CINQUE ALBUM DEGLI ACTS, CON ANTIMAI **THE DEAR HUNTER** APRONO UNA NUOVA EPOPEA SCI-FI DA SVILUPPARE IN PIÙ ALBUM. IL FRONTMAN **CASEY CRESCENZO** CI SVELA QUALCHE RETROSCENA.

UN CONCEPT DOPO L'ALTRO

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Non è semplice entrare nel mondo della band, che ha elevato l'idea di concept a forma principale della sua arte. ANTIMAI vuole essere l'introduzione a una originale storia di fantascienza, sempre concepita da Casey, sviluppata attraverso gli otto anelli, suddivisi come una società totalitaria, del mondo in cui si svolge il racconto.

Cosa ti affascina nel raccontare storie in più capitoli anziché dedicarti ad album "standard", come fatto in passato con MIGRANT?
Con ANTIMAI, e THE INDIGO CHILD in generale, penso che la linea sia un po' meno chiara di quanto non fosse con gli ACTS. Inizialmente non li chiamavo The Acts, ma un buon numero di persone si riferiva a loro con quel titolo, e suonava naturale… poi è diventato in qualche modo quello ufficiale quando abbiamo pubblicato il box set in vinile dell'intera saga. Per qualche motivo sembra una prospettiva super pretenziosa da adottare, ma sono incline a chiarirla.
La differenza più grande è che non sto cercando di raccontare la narrativa di THE INDIGO CHILD attraverso i lavori targati The Dear Hunter. Ho giocato con quell'idea, ma penso che il racconto sia un po' troppo "visivo" e ricco di sfumature per provare a trasporlo in modo completo solo attraverso la musica. È una storia davvero importante per me, anche se non riesco mai a raccontarla.
Gli album dei Dear Hunter, sotto il concetto… mondo… o come volete chiamarlo… The Indigo Child, sono probabilmente meglio descritti come "costruzione di mondi". ANTIMAI parla di un luogo della storia e, sebbene ci siano frammenti di "tradizioni" in essa, l'approccio lirico è privo di trama. Questo tipo di album sarebbe sicuramente più utile dopo THE INDIGO CHILD: PART I, ma è anche chiaramente allegorico e significativo oltre il completamento del suo concept. Tendo a gravitare verso progetti serializzati di fantasia perché mi aiutano a lavorare molto su me stesso, egoisticamente, più di un approccio basato sulla realtà dal punto di vista dei testi. Imparo più sul mio essere quando creo questi personaggi, li metto in condizione di affrontare delle prove e con loro scopro le decisioni che prenderanno e perché. Se scrivo in modo troppo personale, ricavo solo delle ampie pennellate della mia psiche, prospettiva ed ego, e penso che in quel caso tendo più ad osservare e riferire un'emozione che all'elaborazione della stessa. Come scrittore è impossibile che un personaggio non mi rappresenti, indipendentemente da dove si collochi, tra antagonista e protagonista. Ho ancora bisogno di capire perché un personaggio fa una cosa, e non mi accontento mai del fatto che siano "buoni" o "cattivi", quindi finiscono tutti con una qualche versione della mia logica emotiva. Questo non è davvero calcolato, ma la sua natura mi permette di concentrarmi di più sulle mie prospettive emotive e mentali, sulla mia morale, etica, ecc… rispetto ad album come MIGRANT. È solo il modo in cui elaboro le cose, non un approccio che i cantautori dovrebbero adottare o che produce un'arte migliore, o qualcosa del genere… mi è semplicemente sembrato il più naturale.



Il nuovo album ANTIMAI e HONORARY ASTRONAUT, Ep che nel 2020 ha segnato il debutto solista di Casey Crescenzo.

Da sinistra in questa fila: Casey Crescenzo (chitarra, voce), Robert Parr (chitarra, voce), Nick Crescenzo (batteria), Maxwell Tousseau (chitarra, tastiere), Nick Sollecito (basso). In basso la cover di ACT III (2009).

Quando hai terminato gli ACTS sapevi già che avresti scritto una storia di science fiction o è venuta fuori per caso? Ti sei ispirato a qualcosa in particolare?

Dopo aver stabilito di mettere in pausa gli ACTS, non avevo un piano preciso. Volevo ricercare quel tipo di vuoto in cui può nascere un'idea. Dopo un po' mi

sono ricordato della voglia di produrre un album che fosse l'estensione dell'Ep INDIGO, inciso ai tempi di THE COLOR SPECTRUM (2011), di cui riprendeva *What Time Taught Us* e altri tre brani, *Mandala*, *Progress* e *Therma*. Per alcuni giorni ho scherzato sui titoli per un album, pensando che la cosa mi avrebbe aiutato a restringere un po' l'identità che avrebbe avuto. Poi ho ripensato al concetto new age Indigo Children (bambini indaco). Sembrava il nome di una jam band del college, quindi l'ho cambiato in THE INDIGO CHILD. Dopo aver fatto una ricerca su dichiarazioni, confutazioni e vicenda degli Indigo Children ho avuto una scintilla di ispirazione per scrivere un certo tipo di storia. Chiuden-

do gli occhi ho ragionato sul lavoro di artisti come **Jean Giraud**, **Chris Foss**, **Peter Lloyd** e **Maxfield Parish**. Ciò ha portato qualche casino nella mia immaginazione. Mi ci è voluto un po' per distaccarmi da tutto ciò che questo significava per me, ma è diventato sempre più chiaro quando ho buttato giù una sorta di schema per la narrazione.

In passato hai affrontato i più disparati stili musicali. Hai scritto una sinfonia, utilizzato una orchestra per ACT IV e ACT V. A quale altra sfida musicale pensi abbia portato ANTIMAI?
Credo che la sfida sia sempre quella di realizzare la versione migliore di qualsiasi idea mi venga in mente. In passato, si trattava sempre della storia raccontata o dell'esecuzione di una rappresentazione mentale per THE COLOR SPECTRUM. Con gli ACTS il concetto ha raggiunto un punto in cui l'orchestra si rendeva necessaria, non in senso vitale, però sembrava il modo migliore per raccontare la storia. Nel caso di ANTIMAI l'estetica, o la sfida di realizzarla, si riduce al desiderio di fare bene secondo quel concept e scoprire la tavolozza per dipingere la rappresentazione più accurata. Dal momento che ANTIMAI è significativamente diverso dagli ACTS, richiede una tavolozza differente, che è quella su cui non ci siamo davvero appoggiati in passato, quindi ci sono voluti due d'anni d'organizzazione prima che le cose andassero bene. Ho un paio di canzoni scritte e registrate con **Mike Watts** (produttore e ingegnere del suono) nel 2017 o 2018, che sono molto diverse dallo stile che poi abbiamo adottato. Probabilmente le condividerò prima o poi.

Puoi darci un'idea di come si sviluppa la trama?
The Indigo Child segue una donna, Esha, e la sua esperienza in una squadra illegale di lavoratori nei servizi pubblici, che sono dei fuorilegge squattrinati. In questo mondo esiste una religione o fede che fa riferimento all'Indigo Child, così un membro integralista fa loro un'offerta di lavoro redditizia. Tutto inizia con l'opportunità per evitare l'arresto ma si sviluppa in una storia molto più grande.

Musicalmente la fantascienza è associata al prog psichedelico o allo space rock, voi invece vi siete avvicinati al funk, che definite space funk.
Il termine space funk è più uno scherzo tra di noi. Penso che dovremmo spingerci un po' oltre per ottenere davvero quel requisito. Tutto è avvenuto in modo naturale, e all'inizio non è stata una decisione cosciente. È iniziato con l'Ep INDIGO, che ha ispirato lo stile di un album post ACTS. Quindi il nome di quell'album ha ispirato una storia, che alla fine ha influenzato la musica…
Penso che parte di ciò sia dovuto al fatto che la fantascienza di solito finisce con quell'associazione sonora. È stata un'opportunità per fare qualcosa di diverso, che sembrava piuttosto organico.

A lato il box di nove Ep THE COLOR SPECTRUM (2011) e MIGRANT (2013), uniche due uscite slegate dalla saga degli ACTS.

A lato:
ACT II (2007),
ACT IV (2015)
e ACT V (2016).

Tanti sono rimasti spiazzati e confusi dalla natura dell'Ep THE INDIGO CHILD, che voleva essere semplicemente la soundtrack dell'omonimo cortometraggio. Pensi che sia difficile oggi in questo contesto, basato sulla velocità di comunicazione e sui social media, presentare un progetto complesso ed elaborato come questo?
Non so come valutare il modo in cui le persone reagiranno a qualcosa. Non so se avremmo potuto indicare una chiara analogia, comprensibile e accettabile da tutti in base a ciò che era quel disco. In quel momento si trattava solo di condividere la musica più che facilitare un qualsiasi tipo di media. Non è un progetto che si presta ai social con successo. Forse dovrei dire semplicemente che non sono in grado di immaginare come incorporare i social media nel progetto… collaborerei felicemente con qualcuno che lo facesse.

Le registrazioni di ANTIMAI sono state interrotte dalla pandemia: quando avete ripreso il lavoro è cambiata la prospettiva sul materiale?
All'inizio era difficile da ascoltare. Avevamo registrato una parte significativa del disco, ma ci sembrava come se giocassimo a Tetris: ammassati e bloccati sulla cima con troppi pezzi mancanti sotto di noi. Sapevo che molti di quei pezzi mancanti ci avrebbero indotto a ripensare a quanto già registrato, mentre quel processo di solito richiedeva pochi giorni per brano. L'impossibilità di finire il disco nel modo in cui abbiamo iniziato era incredibilmente deprimente. Quindi mi sono preso il mio spazio e ho realizzato l'Ep HONORARY ASTRONAUT (2020) come solista e mi sono concentrato nel finire il cortometraggio. Quando finalmente sono tornato all'album, ero entusiasta di smontarlo e di avvicinarmi a ogni canzone con una nuova prospettiva, però mantenendone intatto il cuore.

È corretto dire che questa volta la band ha collaborato alla stesura della musica?
Abbiamo avuto un approccio simile ad ACT IV. Tutti hanno improvvisato o preso un'idea da zero, dividendosi e rifinendo qualcosa esistente già come demo o in qualsiasi altra forma.

Avete un'idea di come proseguiranno musicalmente i prossimi capitoli? Ci saranno cambiamenti a livello stilistico o seguirete questa linea?
Il prossimo capitolo è attualmente registrato per metà e speriamo di finirlo entro il 2022. È un po' l'estensione di ANTIMAI, ma continuerà a spingersi oltre.

IN EDICOLA

DAL 29 GIUGNO

Scansiona il QR Code

Acquistala su www.sprea.it/glorierock
versione digitale disponibile dal 26 giugno

PINK FLOYD

MONO, CHE PASSIONE!

Testo: **Nino Gatti/The Lunatics**

A POCHE SETTIMANE DI DISTANZA TRA LORO, IL 4 MARZO E IL 29 APRILE 2022, LA WARNER MUSIC GROUP HA RISTAMPATO IN VINILE SU ETICHETTA PINK FLOYD RECORDS LE VERSIONI ORIGINALI "MONOFONICHE" DI THE PIPER AT THE GATES OF DAWN E A SAUCERFUL OF SECRETS.

GLI ALBUM MONO DEI PINK FLOYD, INVENTORI DELLA QUADRIFONIA

Le rimasterizzazioni "mono" sui nastri analogici originali dell'epoca erano state effettuate nel 2017 da **James Guthrie**, **Joel Plante** e **Bernie Grundman**, un team che si è occupato anche delle recenti edizioni in vinile dei Floyd. I due album erano stati quindi pubblicati in edizione limitata in occasione del Record Store Day del 2018 e 2019. Adesso saranno disponibili senza limitazioni, andando ad aggiungersi al già vasto catalogo pinkfloydiano.

I primi due album dei PF risultano – parafrasando il regista Wim Wenders – così vicini ma anche così lontani, sicuramente diversi ma legati tra loro grazie alla presenza di **Syd Barrett**. Escono a dieci mesi di distanza, tra il 1967 e il 1968, sia in versione mono che stereo. Le edizioni mono sono importanti perché i Pink Floyd ne curano personalmente il missaggio, lasciando al produttore **Norman Smith** il compito di realizzare successivamente quello stereo. I missaggi mono, oltre ad essere vicini a come i musicisti avevano inteso le musiche, brillano per freschezza e genuinità, per cui sono particolarmente ricercati dai cultori del vinile. A partire dalla colonna sonora del film *More* (1969), il gruppo deciderà di produrre i dischi solo in stereofonia.

Nella pagina precedente: i Pink Floyd del 1967 con Syd Barrett, nel pieno del loro periodo psichedelico.

"A DISTANZA DI 55 ANNI, THE PIPER CONTINUA A SORPRENDERE E AD AFFASCINARE"

THE PIPER AT THE GATES OF DAWN, pubblicato il 4 agosto 1967 in piena era psichedelica, è il luminoso esordio su 33 giri dei Floyd, manifesto programmatico di Barrett: grazie alla sua immensa creatività, messa al servizio della musica, dissemina i solchi del disco di parole, musiche e intuizioni geniali ormai consegnate alla storia. A distanza di cinquantacinque anni, THE PIPER continua a sorprendere e ad affascinare a ogni nuovo ascolto. L'album successivo, A SAUCERFUL OF SECRETS, manca dell'estro di Syd, licenziato dalla band e spazzato via dai venti di droghe ed eccessi vari che lo travolgono. È intriso di note e atmosfere oscure, che mescolano stili, sovrappongono suoni, ricalcando in musica la grafica della copertina del disco. **Nick Mason**, **Roger Waters** e **Richard Wright** – affiancati dal sostituto naturale di Syd, il nuovo arrivato **David Gilmour** – trovano il bandolo della matassa soprattutto nella suite omonima, che indica ai musicisti la strada da seguire.

(PREI)STORIA

I Pink Floyd nascono alla fine del 1964. Quel nugolo di ragazzotti, studenti universitari anche un po' svogliati, si esibisce tra il 1962 e il 1964 cambiando spesso nome e formazione, mossi dal non troppo celato desiderio di farsi spazio tra migliaia di band attive nei locali di Londra. Tra beat, blues, sprazzi di jazz e influenze varie, il loro repertorio è formato fondamentalmente da cover, soprattutto ballabili. I Floyd, che inizialmente faticano a trovare un'identità, nell'estate del 1965 si stabilizzano nella formazione con Syd Barrett, voce e chitarra, Nick Mason alla batteria, Richard Wright voce e tastiere, Roger Waters voce e basso. Tengono duro, tra impegni universitari, sporadiche esibizioni e infinite prove in studio. La svolta arriva nelle prime settimane del 1966: un primo ingaggio agli Spontaneous Underground, eventi organizzati al Marquee Club di Londra la domenica pomeriggio quando la sala è chiusa al pubblico, accessibili solo tramite inviti, rappresenta la giusta iniezione di fiducia tra i quattro Floyd. La loro musica ha già preso pieghe sperimentali, tanto da attirare l'interesse di una manciata di intellettuali della Londra che conta, che contribuiranno di lì a poco al lancio ufficiale del gruppo. La notorietà arriva dal nulla nel settembre del 1966, quando la band sta pensando anche di sciogliersi. Grazie a un fuoco di fila di eventi si aprono magicamente le porte al grande pubblico. Si parte dal basso, con le esibizioni alla London Free School, una strampalata scuola privata nel quartiere di Notting Hill. Pochi giorni dopo i Floyd sono alla Roundhouse di Londra in cima al cartellone per il lancio della rivista «Interna-

Le copertina di alcuni rari vinili del periodo barrettiano dei Pink Floyd.

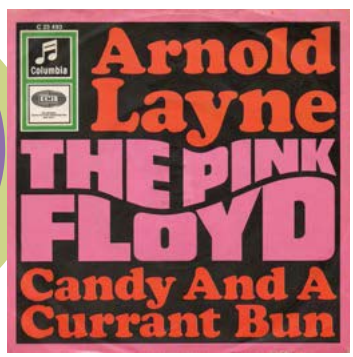
PINK FLOYD

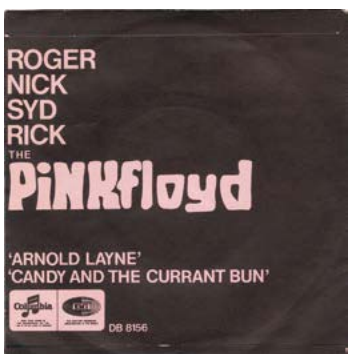
Rick Wright (di spalle) e Syd Barrett sul palco dell'Alexandra Palace di Londra nel 1967.

tional Times». Il pubblico è numeroso e autorevole – in sala si vedono anche **Michelangelo Antonioni** e **Paul McCartney** che circolano indisturbati tra le migliaia di spettatori. Il 31 ottobre, con le serate che si accumulano in agenda, i Pink Floyd firmano il loro primo contratto che li lega a **Peter Jenner** e **Andrew King**, i due manager che li seguono da settembre. Dopo le prime recensioni e segnalazioni a mezzo stampa, a metà dicembre arriva la prima intervista radiofonica, mentre il 23 dicembre, **John "Hoppy" Hopkins** – fotografo e intellettuale del circuito underground londinese, nonché fondatore della rivista «I.T.» – e Joe Boyd, produttore discografico di origini americane, inaugurano a Londra l'UFO Club, centro nevralgico della controcultura inglese, ricavato al piano interrato di un cinema. Gruppo di punta dell'UFO sono proprio loro insieme ai **Soft Machine**. L'11 gennaio 1967, senza avere ancora un contratto discografico, registrano la loro prima colonna sonora per il documentario di **Peter Whitehead**. Qualche giorno e si interessa a loro la EMI, l'etichetta discografica dei Beatles, che li mette sotto contratto. *Arnold Layne*, il primo 45 giri, firmato da Barrett, esce l'11 marzo, trascinandoli nella Top 20 inglese.

IL PIFFERAIO ALLE PORTE DI ABBEY ROAD

La EMI crede subito in questa compagine dagli abiti troppo colorati ma dal suono così particolare, ritenendo interessanti le canzoni firmate da Barrett. Per le sedute d'incisione li affida a Norman Smith, ingegnere di tutte le registrazioni dei Beatles fino al 1965. I Floyd ambiscono a realizzare un 33 giri: quando entrano in studio, suonano già da alcuni mesi i brani originali che comporranno il primo album, per la maggior parte firmati da Barrett. Seguendo la nuova tendenza degli artisti pop, l'album non è più la semplice raccolta dei singoli più famosi. La band sfrutta la lunghezza di ogni facciata, che consente di incidere brani più lunghi dei classici tre minuti del 45 giri. Decidono inoltre di tenere fuori tre delle quattro canzoni incise per i primi due singoli, *Arnold Layne*, *Candy And A Currant Bun* e *See Emily Play*, tutte registrate ai Sound Techniques Studios. *Emily*, pubblicata nel giugno 1967, è il loro primo vero successo, che li porta nella Top Ten inglese e al celebre programma *Top of the Pops*, primo canale della BBC.
I quattro impiegano in media una session giornaliera per registrare ogni pezzo dell'esordio. Barrett firma in solitaria ben otto titoli su undici; se uniti alle cinque canzoni pubblicate su singolo nel 1967 (la sesta, *The Scarecrow* viene inserita anche nell'album), Syd risulta autore di tredici canzoni, accomunate da una genialità e da una lucidità che lascia increduli ancora oggi. La prima seduta di incisione di THE PIPER ha luogo a Londra il 21 febbraio 1967 nello studio 3 della EMI, futuri Abbey Road Studios, meta ambita per ogni musicista. Custodie alla mano e cuore che batte a mille, i quattro musicisti e i loro due manager, che hanno prenotato una session notturna, passano davanti allo studio 2, dove i Beatles stanno lavorando su *Fixing A Hole*. I

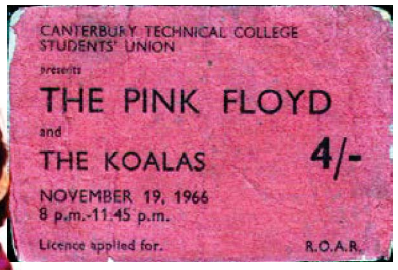


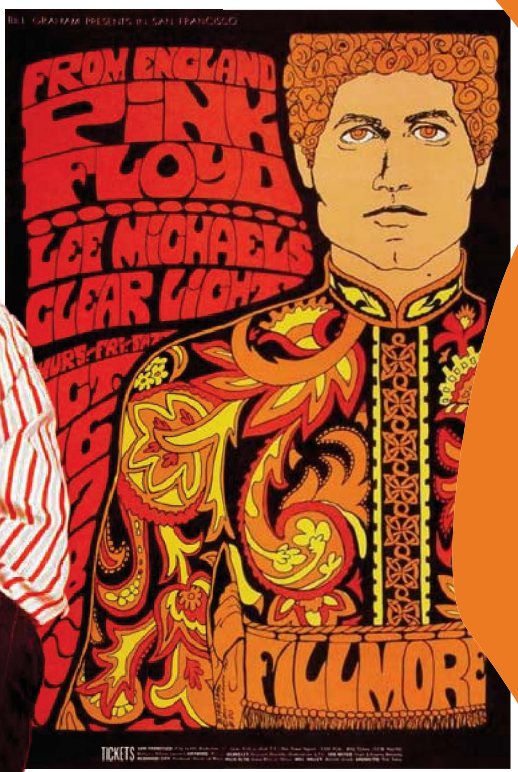


Le edizioni più rare del 45 giri *Arnold Layne* e *See Emily Play*, tra cui quella italiana (la terza da sinistra) pubblicata nel 1967 con copertina inedita.

PF registrano sei take di *Matilda Mother*, l'ultima delle quali reputata la migliore. Il sound dei primi Floyd è composto sia dalle tastiere di Wright che dalla voce e dalla fantasiosa chitarra di Barrett. A rendere unico quel sound è un effetto italiano, il Binson Echorec, che filtra i suoni della chitarra Fender di Syd e dell'organo Farfisa di Rick, uniti in un'inconfondibile simbiosi. Waters e Mason, in secondo piano rispetto alla genialità degli altri due, portano in dote una base ritmica elementare ma solida, primordiale, che si lega alla perfezione ai viaggi interstellari affrescati da chitarra e tastiera. I PF sono pieni di proposte, di idee e imparano in fretta; hanno accumulato un po' di esperienza in studio, appreso le basi e i trucchi fondamentali per incidere in multi-traccia su nastro magnetico e parlano con cognizione di causa. Basta aggiungere la curiosità dei principianti, la creatività di Barrett e l'intuito di Waters, per comprendere come sia stato possibile raggiungere quel livello di maturità che trasuda tra i solchi di THE PIPER, una delle migliori opere prime del rock. Complici impegni e concerti quasi quotidiani nel fitto calendario del gruppo, l'album viene missato in mono e stereo e completato solo agli inizi di luglio.

Nella fila a sx: il programma del Package Tour con Hendrix, l'inserzione di *Arnold Layne*, il biglietto del concerto a Canterbury del 1966. Nella fila a dx: pubblicità del primo album, Waters e Barrett fotografati all'UFO Club, annunci pubblicitari per il Games For May del maggio 1967 e lo show al Fillmore West di San Francisco dell'ottobre 1967, che sarà rimandato.





Una delle prime fotografie promozionali dei Pink Floyd, inizio 1967.

PINK FLOYD

Il settimanale inglese «Record Mirror» (1967) ospita i Pink Floyd in copertina. Poster per il concerto al Fillmore di San Francisco, novembre 1967, con i Pink Floyd e i Procol Harum.

45 giri del 1981 su vinile rosa con *Let There Be More Light*. In basso: colonna sonora di *Tonite Let's All Make Love In London*, il 45 giri olandese *It Would Be So Nice* (1968), una raccolta tedesca dei primi due 33 giri e il singolo olandese *Point Me At The Sky* (1968).

BARRETT, WRIGHT E IL PINK FLOYD SOUND

Apre il 33 giri *Astronomy Domine*, il brano più impegnativo da registrare dell'intero album, che infatti necessita di molte *take* prima di ottenere una versione soddisfacente. Il tema dei pianeti e il suono che sembra giungere da una galassia sconosciuta concorrono a regalare ai Pink Floyd la fuorviante e poco veritiera nomina di band spaziale. All'inizio della canzone è il manager Peter Jenner a parlare al megafono, leggendo il nome di una serie di pianeti da un atlante, che Barrett aveva portato in studio. Un inizio di grande effetto, unito al pulsare della musica, che prima sembra prendere il volo, poi si ferma, si contorce su se stessa, riprendendo la corsa verso mete sconosciute. Il megafono riporta a *Yellow Submarine*, incisa dai Beatles nel 1966 e cantata da **Ringo Starr**. Nessuna sorpresa: i Floyd adorano i Fab Four, che nello stesso periodo stanno registrando SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND in contemporanea con THE PIPER. Nella canzone *Lovely Rita* la band simula con un pettine il suono del kazoo, riproposto anche dai Floyd nel 1968 in *Corporal Clegg*, cantata Nick Mason, come aveva fatto Starr nella canzone del sottomarino giallo.

Lucifer Sam, la seconda traccia di THE PIPER, sembra provenire dalle corde di **Bo Diddley**, suggerendo sonorità beat, sprazzi della chitarra di **Hank Marvin** degli Shadows e temi dei film di **James Bond**. L'ispirazione per Syd arriva dal suo gatto; come accadeva con le sue canzoni, dietro l'apparente innocenza del tema si celano atmosfere oscure – vedi la sezione strumentale centrale del pezzo. Le favole e i racconti fantasiosi e pieni di sorprese, amate da Syd durante la sua infanzia, sono al centro della successiva *Matilda Mother*. Nella prima versione incisa in studio, Barrett recupera una parte dei testi dei Cautionary Tales dello scrittore franco-inglese Hilaire Belloc, tagliata prima della pubblicazione perché i quattro non ottengono il permesso di utilizzarli. Wright, che sembra leggere un libro di fiabe, canta morbidamente la parte principale sul suono imperioso delle tastiere, mentre Barrett controbatte – simulando le parole di un ragazzino – di non averne mai abbastanza. Come la traccia precedente, anche qui la parte centrale del brano non ha nulla di fanciullesco o fiabesco e trascina l'ascoltatore verso lidi oscuri. *Flaming* è psichedelia pura; arrangiamento leggero, parole che spaziano tra unicorni, denti di leone e altri personaggi delle favole, offre ancora una volta un senso di oscuro e di incompiuto. Il protagonista, che Barrett indica come un hippie, contrappone alla parte iniziale di ogni strofa del testo – "non puoi vedermi", oppure "non puoi sentirmi" – la spiazzante affermazione "ma io sì", che denota capacità paranormali e sciamaniche. Nonostante la fuoriuscita di Barrett dai Floyd, resteranno nelle loro scalette sia *Flaming* (nel 1968) che *Astronomy Domine* (fino al 1971).

Pow R. Toc H. permette a Wright di lanciarsi in una scala strumentale a forti tinte jazz, con Waters che si produce nei suoi classici vocalizzi al limite dell'umano, ripetuti tra i solchi di UMMAGUMMA e nelle versioni live di *Careful With That Axe Eugene*. Waters è mattatore assoluto sulla traccia che chiude il lato A di THE PIPER, *Take Up Thy Stethoscope And Walk*, primo pezzo a sua firma per i Pink Floyd, con liriche neanche paragonabili a quelle mature composte dall'autore negli anni Settanta. È un r'n'b tirato e psichedelico, con tratti beat; dal vivo i Floyd ne allungavano la parte strumentale mediana con il loro estro improvvisato.

In apertura della seconda facciata di THE PIPER c'è la lunga *Interstellar Overdrive*, inno della psichedelia inglese che trasforma gli sconosciuti Pink Floyd nelle star dell'UFO Club di Londra. Pezzo corale, nasce da un riff di Barrett che, basandosi sul cantato di Peter Jenner, cerca di replicare il tema di *My Lit-*

Pink Floyd ad Amsterdam, 1968.

tle Red Book di **Burt Bacharach** nella versione dei **Love**, datata marzo 1966. È rock, ma dentro ci sono sprazzi di free jazz, r'n'b, musica sperimentale, l'apoteosi di quella libertà creativa tipica dei primi Pink Floyd. La versione dell'album viene ridotta – sfiora i dieci minuti – alla metà della sua durata media dal vivo, snellita anche su indicazione della produttore. Le atmosfere favolistiche tornano con la scanzonata *The Gnome*, uno degli apici creativi di Barrett. Le parole si incastrano perfettamente al ritmo della sua acustica, con rimandi allo stile di **Ray Davies** dei Kinks. La successiva *Chapter 24* prende il nome da un capitolo del libro *I-Ching*, un classico della cultura cinese, che conta moltissimi adepti tra gli hippie degli anni Sessanta, pronti a scovare tra quelle pagine le risposte a tutti i quesiti riguardanti la propria esistenza. Barrett la canta con stile solenne, quasi fosse una preghiera carica di simboli spirituali interiori. *The Scarecrow* (era *Scarecrow* sul retro del singolo *See Emily Play*), la traccia più breve dell'album, ispirata a uno spaventapasseri al quale Syd si paragona, si snoda tra folk e psichedelia. Nella prima metà del pezzo Syd la interpreta per voce e chitarra, sorretto dalle percussioni di Nick; sul finale si aggiungono Roger (basso suonato con l'arco alla **Jimmy Page**) e Rick (cori, violoncello e ovviamente l'italianissimo organo Farfisa). Chiude *Bike*, bizzarro brano su una bicicletta, in cui Barrett cerca di far colpo su una ragazza, donandole strani oggetti… dal topo Gerald, agli omini di pan di zenzero. Sul finale una serie di effetti al limite della musica concreta, ottenuti con un abile collage di nastri, ricreano la "room of musical tunes", dove Syd potrà finalmente sedurre la donzella.

"SE LA CONTROCULTURA È RIUSCITA A SPARIGLIARE QUELLA DOMINANTE DEL PERIODO È ANCHE MERITO DEI PINK FLOYD"

THE PIPER è ritenuto uno tra i più importanti dischi pubblicati in In-

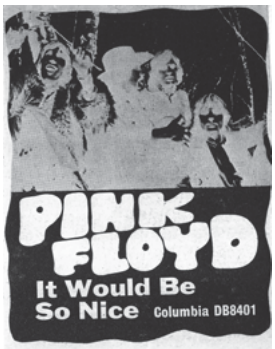
PINK FLOYD

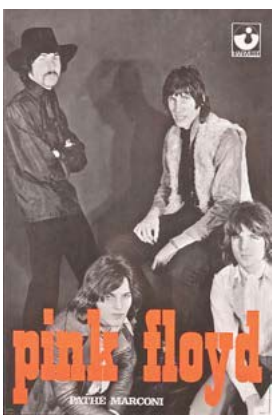
ghilterra nel 1967. Se la controcultura è riuscita a sparigliare la cultura dominante del periodo, è anche grazie al contributo fondamentale dei Pink Floyd.

IL RAPIDO DECLINO DI SYD BARRETT

THE PIPER arriva nei negozi inglesi nei giorni in cui Barrett affronta il suo doloroso crollo psico-fisico, i cui segni lasceranno profonde cicatrici sulla sua pelle. Dopo un anno intenso, centinaia di concerti e migliaia di chilometri macinati in Inghilterra e la band spremuta fino all'osso, l'entourage dei Pink Floyd nel tentativo di recuperare Syd ferma le attività previste per agosto e manda tutti in vacanza. Il chitarrista non è più quello di prima e la sua instabilità sta portando la band alla deriva. I Floyd provano a tener fede agli impegni presi. Tra agosto e novembre registrano nuove canzoni per un secondo album. Barrett tira fuori quattro nuovi brani, specchio del suo declino psicologico e artistico: *Scream Thy Last Scream* e *Vegetable Man*, *Jugband Blues* e *Apples And Oranges*, quest'ultima accoppiata alla debole *Paintbox* di Wright nello sfortunato singolo del novembre 1967. Durante quelle session il tastierista firma altre due canzoni, *Remember A Day* e *See-Saw*. A dare manforte a Barrett, che ha rallentato a livello compositivo, arriva Waters con un brano lento e ipnotico, *Set The Controls For The Heart Of The Sun*. Suonato per la prima volta dal vivo nel luglio 1967, è destinato a far parte dei live fino al 1973. Alla fine di quell'anno, dopo il primo, disastroso tour americano e il prestigioso Package Tour con Jimi Hendrix, i Pink Floyd prendono atto che Barrett non può più garantire stabilità e continuità sul palco e in studio. La band apre all'inserimento di un nuovo membro e arruola David Gilmour, originario di Cambridge e amico di Syd. Si resta increduli al pensiero che il 20 gennaio 1968, a dodici mesi dalla firma del contratto con la EMI, Barrett suoni per l'ultima volta con i Pink Floyd. Fatto fuori dalla band e – dischi solisti del 1970 a parte – dal mondo del rock.

Due annunci discografici del 1968, foto promozionale del 1968 e manifesto degli show al Piper di Roma del 1968.





LA "MISSION IMPOSSIBLE" DI GILMOUR

Nel gennaio del 1968 David si unisce ufficialmente al gruppo. Inizialmente affianca Barrett sul palco e dopo pochi giorni lo sostituisce definitivamente. È il periodo in cui la band torna in studio per completare le registrazioni del secondo album, A SAUCERFUL OF SECRETS. Tre canzoni incise con Syd l'anno precedente – *Set The Controls For The Heart Of The Sun*, *Remember A Day* e *Jugband Blues*, sono quasi pronte. Waters arriva in studio con una nuova composizione, la futura *Let There Be More Light*, destinata ad aprire il disco: basso ipnotico e potente che ti inchioda sin dall'inizio, piatti della batteria e tastiere arabeggianti tirano per oltre un minuto finché la musica si placa, permettendo alle voci di Gilmour e Wright di duettare. Funziona, tanto che dalla simbiosi strumentale dei due nasceranno negli anni successivi i lavori migliori della band. Sul finale David, sostenuto dall'Hammond di Rick, si lascia andare in un lungo solo, carico d'effetto hendrixiano, sfrontato e deciso ma ancora lontano dallo stile dei Pink Floyd. I testi di *Light* sono confusi e poco incisivi e non manca l'ennesima citazione beatlesiana (*Lucy In The Sky With Diamonds*). È comunque un buon punto di partenza, destinato ad aprire quasi tutti i concerti del 1968. Wright, che in quelle settimane medita se restare o seguire Barrett per intraprendere una nuova avventura musicale, contribuisce con la successiva *Remember A Day*, che ricalca lo stile barrettiano, col tema dell'infanzia perduta argomento simile a quello del suo secondo contributo al disco, *See-Saw*. Se dal punto di vista musicale queste canzoni dimostrano la sua maturità compositiva – nonostante chiare influenze beatlesiane e il malcelato tentativo di ispirarsi a Syd – la musica di *Remember A Day* non sembra legare con lo stile dei Floyd e i testi non sono neanche paragonabili all'immaginario mondo di Syd. La canzone è degna di memoria sia per la slide guitar di Barrett che per le parti di batteria, con Mason in difficoltà nello sviluppare un ritmo adeguato, che lascia le bacchette a Norman Smith.
Terzo brano è l'ipnotica *Set The Controls For The Heart Of The Sun*. Barrett, che aveva ricavato i testi di *Chapter 24* dall'*I-Ching*, viene emulato da Waters, che copia alcune parole del libro *Poems of the late T'ang*. È l'unica canzone dell'album dove suonano sia Barrett che Gilmour, anche se hanno registrato i loro contributi in due momenti differenti. Grazie a una serie di improvvisazioni, la versione live di *Controls* triplica la durata rispetto al disco. Ultimo brano del primo lato è *Corporal Clegg*, ancora firmata da Waters, che tiene saldamente le redini del gruppo. Parla di un vecchio caporale in disgrazia, che ha perso una gamba durante la Seconda guerra mondiale; Waters lo sbeffeggia, dedicando testi sarcastici anche alla consorte del militare. Esordisce così il tema della guerra nel suo repertorio, che si farà prorompente alla fine del suo periodo nei Pink Floyd. Della canzone esiste un divertente video, girato nel 1969 per la tv tedesca; la band, che indossa copricapi militari, trasforma un tranquillo pranzo in una lotta con lancio di cibo e torte in faccia che coinvolge anche un cameraman.

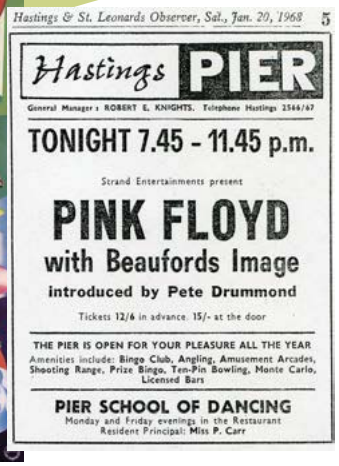
MASON E WATERS PORTANO IL PENTAGRAMMA SUL TECNIGRAFO

Il secondo lato esordisce con l'ultima canzone incisa, registrata in più riprese durante le session dell'aprile 1968. Norman Smith cede alla richiesta della band di poter utilizzare a proprio piacimento gli ultimi minuti necessari per completare l'album. I quattro Floyd vogliono registrare qualcosa di totalmente nuovo, sperimentale, carico di improvvisazione, che faccia liberare la mente e muovere le dita sugli strumenti e si discosti dallo stile barrettiano. Capitanati da Mason e Waters, compongono la suite partendo da uno schema strutturato e progettato: disegnano le musiche da incidere come diagrammi e linee, unendo progettazione architettonica e musica davanti allo stupore di Gilmour, proveniente dalla tranquilla esperienza con la cover band dei Jokers Wild, in cui doveva solo replicare il suono di altri artisti. Il risultato è una mini suite, semi-strumentale, lunga dodici minuti, divisa in quattro sezioni, che prende spunto da *Nick's Boogie*, risalente agli inizi del 1967 e basata su un loop di batteria di Mason. Come *Interstellar Overdrive*, questa nuova suite afferma le capacità dei quattro musicisti di improvvisare e impiegare la musica

Pubblicità per lo show a Torrance, negli USA, agosto 1968.

come potenziale colonna sonora. I suoni ascendono, discendono, si intrecciano e si confondono: sembrano silenziarsi ma subito dopo esplodono con una potenza inaudita; quando la 'battaglia sonora' sembra placarsi, arriva a concludere il brano un coro capitanato dalla voce celestiale di Gilmour, che improvvisa con il suo cantato suadente un coro quasi ecclesiastico, che emoziona e vibra sotto la pelle. Mantenendo la struttura delle quattro sezioni legate tra loro della versione in studio, la title-track viene incrementata dal vivo, tanto che in alcuni concerti supera i venti minuti di durata. Nelle scalette rimane fino al 1972, spesso suonata come bis.

Il disco si chiude con due canzoni, una di Rick, l'altra di Syd. La prima è la già citata *See-Saw*: il tema è un rapporto travagliato tra fratello e sorella, che pare risolversi con un fratricidio o comunque con un episodio traumatico, che palesa la perdita dell'innocenza dei protagonisti. Il titolo di lavorazione del brano, *The Most Boring Song I've Ever Heard Bar Two* (La canzone più noiosa che abbia mai sentito, eccetto due), la dice lunga sull'entusiasmo che circondava quella composizione. *Jugband Blues*, firmata da Syd, contribuisce a incrementare il suo mito con la sua ultima volta su un disco dei Pink Floyd. Incisa nell'ottobre 1967, quattro mesi prima della sua uscita dalla band, offre il suo infinito e immortale corollario di genialità. Un po' come *Vegetable Man*, il testo del 'blues dell'orchestrina' suona profetico degli eventi. Barrett fissa lo stato delle cose e, cosciente e lucido da far paura, canta: "*È molto cortese da parte vostra pensarmi qui / E vi sono molto obbligato per aver chiarito / che io non sono qui*" e poi "*E mi chiedo chi stia scrivendo questa canzone*". Parole che segnano il suo commiato umano e artistico all'interno della band che ha contribuito a portare al successo, ma che al sorgere delle prime difficoltà lo ha scaricato senza troppi complimenti. SAUCERFUL chiude l'epopea barrettiana, avviata con i primi due singoli della band ma principalmente con il geniale THE PIPER, che mostra la strada da percorrere. Due album "zeppi di segreti", carichi di spunti e idee, ma soprattutto rivelatori di uno stile dal quale i Pink Floyd attingeranno a piene mani per tutta la loro lunga e pluripremiata carriera. A partire dal 1969, con le colonne sonore dei film di Barbet Schroeder (*More*) e di Michelangelo Antonioni (*Zabriskie Point*) e il doppio UMMAGUMMA, la band non sbaglierà un colpo, rendendosi protagonista negli anni Settanta con una serie di dischi, da ATOM HEART MOTHER a THE WALL, entrati di diritto nella storia del rock.


Hastings & St. Leonards Observer, Sat., Jan. 20, 1968 5

Hastings PIER

General Manager: ROBERT E. KNIGHTS. Telephone Hastings 2546/67

TONIGHT 7.45 - 11.45 p.m.

Strand Entertainments present

PINK FLOYD
with Beaufords Image
introduced by Pete Drummond

Tickets 12/6 in advance. 15/- at the door

THE PIER IS OPEN FOR YOUR PLEASURE ALL THE YEAR
Amenities include: Bingo Club, Angling, Amusement Arcades, Shooting Range, Prize Bingo, Ten-Pin Bowling, Monte Carlo, Licensed Bars

PIER SCHOOL OF DANCING
Monday and Friday evenings in the Restaurant
Resident Principal: Miss P. Carr

Manifesto del Pop Festival di Roma (maggio 1968) e annuncio per lo show di Hastings (gennaio 1968), l'ultimo con Barrett in formazione.

I giovani Mason, Waters, Wright e Gilmour in posa agli inizi del 1968.

Un disco fuorischema...

PRAHA È IL TITOLO DELL'ESORDIO DEL TRIO **ADAMI-ROVERSI-COSENTINO**, SOSPESO TRA VARI PROFUMI SONORI, DOVE IL PROGRESSIVE È SOLO UNA DELLE ESSENZE.

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Capiamo qualcosa di questo progetto parlandone con **Luca Adami** (Metadrive), **Cristiano Roversi** (Moongarden) e **Saro Cosentino** (Franco Battiato).

Come nasce il progetto?
LA: Saro vive a Praga. Io sono di Verona e Cristiano di Mantova. Dopo l'esperienza Metadrive (OVER REALITY, 2016) conobbi Cristiano, che rimase colpito dalla qualità dei brani e decidemmo di iniziare a scrivere assieme. Nacque Ro.Ad (Roversi – Adami) con la scrittura del primo materiale. Come sempre, quando la vita si incasina, le idee nascono copiose. Cristiano era entusiasta e contattò Saro. Il progetto nacque così. Era il maggio del 2017.
CR: Anni fa mi capitò a tiro un video dei Metadrive. Non suonava propriamente progressive rock, ma strizzava l'occhio a varie influenze contemporanee, solitamente non accettate dai fan "puristi" della scena prog italiana, cosa che catturò immediatamente la mia attenzione. Il sound era convincente ma quel che mi stupì più di ogni altra cosa era la potenza e la personalità del cantante Luca Adami. Entrammo in contatto grazie ad un proposito di collaborazione tra artisti di vario genere, che non vide mai la luce. Iniziammo a scrivere e produrre dei pezzi in duo, pensando a come completare l'organico del nostro progetto. Mi venne in mente di contattare Saro (splendida persona e professionista ad alti livelli) per proporgli l'idea di un prodotto di "pop evolutivo" con tracce di prog e techno pop. Lui ne fu entusiasta e così il duo divenne un trio. Saro acconsentì di muoversi da Praga (città in cui risiede) per scendere qualche giorno a Mantova, dove dirigo uno studio di registrazione (LaSala1): il tempo necessario per coprodurre l'intero lavoro.
SC: Il progetto nasce da Luca e Cristiano, io sono solo il chitarrista. Dopo tutto la distanza non è poi male, visto che ci si vede solo per cose importanti.

Il vostro approccio alla musica non sembra avere un Dna comune. Eppure i singoli brani funzionano bene.
SC: Credo che risentano delle nostre influenze. Non sono pop, non sono rock, non sono prog… ma in qualche modo contengono tutte queste musiche.
CR: Alcuni brani sarebbero dovuti apparire nel secondo album dei Metadrive, altri sono nati da idee di Adami, stravolte e modificate dal sottoscritto. Saro poi ha ripreso in mano tutte le carte e ha rimescolato il mazzo come voleva, portando la sua immensa esperienza da produttore di serie A, scrivendo e suonando le parti di chitarra. L'apertura mentale e il gusto per l'assoluta commistione di stili, senza barriere e preconcetti, sono gli elementi che ci accomunano… alla fine il frullatore nel quale abbiamo gettato le nostre idee ha prodotto qualcosa di piuttosto omogeneo.
LA: Scrivo da sempre. Saro e Cristiano hanno suonato per grandi artisti e prodotto tanta musica nell'ambiente progressive. Per me avere l'opportunità di comporre per questa storia mi rese orgoglioso. Ne fui davvero colpito e onorato. Ogni band deve trovare le sue dinamiche. Per Metadrive scrivevo in jam session, qui era impossibile. Così iniziai a buttare giù delle idee, inviandole a Cristiano, che le miscelava col suo estro incredibile, facendole rinascere, anche stravolgendole. A volte ne ero esaltato, altre volte no. Cambiando le toniche di basso su un brano già scritto e semi arrangiato… cambiano il senso e le emozioni. Non ti ci ritrovi più. In qualche caso mi ci volevano diversi ascolti per digerire le dissonanze progressive di Cristiano. Ora sono le parti che preferisco. Geniali. Saro, che è un vero talento della musica, interveniva dopo con le chitarre. Lui ha lavorato con Battiato e altri grandi della musica, però è una persona di rara umiltà e mitezza. Ricordo che rimasi sconvolto quando ci mandò l'intro di *The Idol*. Tutto era straordinario e diverso al con-

«Oggi non c'è posto per prodotti ibridi, forse troppo contaminati e contaminanti come PRAHA»
Cristiano Roversi

tempo. Lui riusciva con una nota a cambiare e far evolvere il brano in modo inaspettato e mai banale. È incredibile che in tre e in questo modo sia nato tutto. Ma le emozioni non conoscono distanza… e in un anno, fine 2018, il disco era scritto. Il problema vero fu la produzione, dove la distanza si fece sentire… così siamo arrivati al 2022.

***Return Home* è una ballata struggente, dove è strano, almeno per me, ascoltare un assolo di Saro alla chitarra elettrica…**
SC: Come sai, io trovo il virtuosismo una malattia infantile della musica… diciamo la considero una parte, un tema, più che un assolo.
LA: Il brano parla del fine delle cose, delle relazioni e di come, anche nella sofferenza dell'addio, una sensazione di pace possa avvolgerci come una coperta calda… ci indica che quell'addio, seppur definitivo, non è la conclusione di nulla, ma indica un nuovo inizio. Saro è riuscito a creare un capolavoro con la chitarra, trasformando questo concetto in un suono e un'atmosfera unici. Il solo finale strappa letteralmente il cuore. Quando lo ascoltai per la prima volta, capii che Saro aveva vissuto fino in fondo quel significato e lo aveva fatto suo, dandogli il suo suono, come un grido interiore.

Da sinistra: Cristiano Roversi, Luca Adami, Saro Cosentino. Nell'altra pagina: copertina di PRAHA.

***The Idol* è un pezzo melanconico, almeno nella sua parte introduttiva, mentre la vostra cifra stilistica sembra essere una certa solarità negli arrangiamenti. È stata una scelta consapevole di composizione?**
LA: No. La scrittura è stata veloce e istintiva nella prima fase, come pennellate impressioniste di luci e ombre gettate su una tela senza interpellare il lato razionale. Allora io stavo iniziando un percorso di rinascita spirituale che mi ha stravolto la vita. Niente buddismo, new age o altro ma la fede cristiana… che tanti credono di avere e di conoscere bene dalle nonne o perché siamo italiani. Io ero tra quelli e infatti la stavo perdendo. Non la conoscevo affatto. Il percorso delle dieci "parole" di don Fabio Rosini, prete illuminato di Roma, ripercorre i dieci comandamenti e li ripropone in modo moderno. Un percorso straordinario. *The Idol* parla del primo: "Non avrai altro Dio al di fuori di me". Fu l'inizio del mio ritorno a Gesù Cristo… che implica la presa di coscienza di ognuno, che nell'intimo del proprio cuore cerca la felicità in cose che non possono fartela raggiungere, rendendoti poi schiavo. L'idolo è questo. Io in quel periodo vivevo una forte crisi su ogni fronte e mi resi conto che l'avevo cercata nei posti sbagliati, racimolando polvere e inquietudine mordente. I miei figli e mia moglie mi hanno salvato. Cristo era lì, non altrove. Gli accordi di *The Idol* raccontano questa schiavitù vorticosa ma racchiude una bomba di luce e un colpo di scena nel finale del brano, che Saro e Cristiano hanno interpretato in modo straordinario. Non abbiamo mai parlato di questo. Ma l'intesa è stata perfetta.
CR: È probabilmente il momento più progressivo, quindi più soggetto a variazioni di stati d'animo e di scenario generale. Le nostre influenze, in questo caso, sono risultate più chiare e meno omogenee, pertanto è probabile che la scrittura a sei mani abbia portato alla luce una mini suite, dove sono presenti le nostre personalità in maniera chiara.

Quali saranno le prossime mosse?
CR: Purtroppo non abbiamo riscontrato un interesse tangibile da parte di nessuna etichetta discografica contattata. Troppo pop per chi produce prog, troppo prog per chi produce pop. Oggi tutto deve essere etichettato in maniera precisa, non c'è posto per prodotti ibridi, forse troppo contaminati e "contaminanti" come PRAHA. Così lo abbiamo pubblicato su Bandcamp per non far morire la nostra musica in qualche hard disk dimenticato. Se i numeri saranno confortanti valuteremo un secondo album.

NUDA (settembre 1972) è l'esordio a 33 giri dei **Garybaldi** del chitarrista **Bambi Fossati**. Ancora oggi è uno dei capitoli più apprezzati del rock italiano degli anni 70, dove gli accenni progressivi si sposano al robusto profumo rock di hendrixiana memoria, dando vita a un suono scarno e nudo, vigoroso e complesso quanto serve.

Musica nuda!

Testo: **Guido Bellachioma**

La strepitosa copertina, opera del disegnatore **Guido Crepax**, uno dei maestri a livello internazionale del fumetto erotico, è l'altro elemento importante che ha impresso NUDA nell'immaginario collettivo: la donna raffigurata in posa quasi "scandalosa" per il 1972 è Bianca, eroina nata nel 1968.

In ricordo di Bambi

(Genova, 28 aprile 1949
Genova, 7 giugno 2014)

Ho conosciuto **Pier Niccolò "Bambi" Fossati** nel 1990, quando, dopo molti anni di silenzio, in Italia si tornava a parlare di rock progressivo e dei gruppi che lo avevano creato venti stagioni prima. Allora trasmettevo a Radio Rock di Roma, una delle leggende dell'etere alternativo, dove conducevo anche una trasmissione denominata *Progressivamente*. E uno degli artisti più in rotazione era proprio Bambi, soprattutto attraverso i suoi Garybaldi e due album epocali come NUDA e ASTROLABIO. Nel 1990 non era facile come oggi trovare un artista con cui interloquire: Internet era agli albori e di social manco a parlarne, inoltre i cellulari erano beni disponibili solo per pochi eletti. Nonostante i casini tecnici alla fine sono riuscito a trovare questo chitarrista che adoravo… grazie all'amico di un amico di un altro amico che conosceva l'ex di un cugino alla lontana di Bambi! Insomma un delirio vero.

Al telefono sono rimasto sorpreso dalla voce gentile e poco in linea con l'ardore rock sprigionato da un brano come *Maya desnuda*, bruciante apertura di NUDA.

Al primo incontro la sorpresa è aumentata: piccolino, un fascio di nervi dallo sguardo dolce, sembrava che ci conoscessimo da sempre. Aveva guidato l'auto da Genova a Roma per suonare al Palladium, dove Radio Rock aveva organizzato il concerto. Neanche ha chiesto se c'erano i facchini per portare gli strumenti. Si è girato verso la sua giovane sezione ritmica dicendo: "Andiamo a prendere gli strumenti e montiamoli". Inevitabile aiutarlo: aveva guidato per centinaia di km e, senza lamentarsi, stava scaricando ampli pesanti e li portava sino al palco, dove s'inginocchiava per prepararsi la postazione. Al fonico ha detto: "Fermo. Il tuo compito inizia dopo. Ora la mia chitarra ha bisogno di me, devo prepararla per la notte". Ed era una fantastica Fender Stratocaster bianca!

Seduto al centro della grande sala vuota ho assistito al soundcheck in rigoroso silenzio, emozionato come rare volte nella mia vita, perché respiravo l'autenticità dell'artista e dell'uomo. Ora, sul pal-

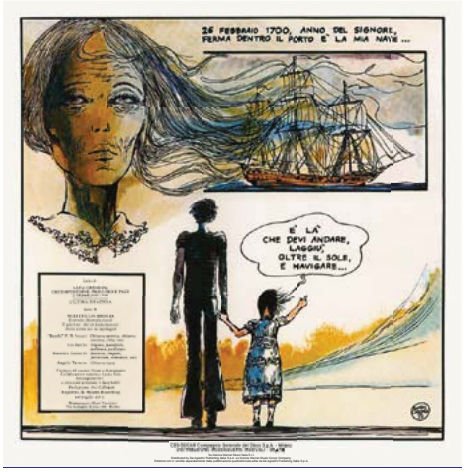
Gatefold a tre ante della copertina di NUDA.

Bianca, che sarebbe diventata la donna di NUDA, raffigurata in due libri di Guido Crepax.

co e con la chitarra in mano, non era più così piccolo ma sembrava un gigante!
Da quel momento ci siamo "trovati" spesso, in posti fumosi o all'aperto, sempre con il sorriso e la gioia di suonare, anche con le dita stanche per i troppi km in automobile. Un uomo buono e fragile che ci ha lasciato dopo troppi anni di sofferenze. L'ultima volta l'ho incontrato a Genova, dove mi trovavo per assistere al concerto dei New Trolls nella formazione storica (30 gennaio 2010) al teatro Carlo Felice. Gli avevo telefonato più volte per vederci ma non mi aveva risposto… poi ci siamo sbattuti addosso in mezzo alla gente che affollava le strade sul finire del pomeriggio… l'ho salutato ma non mi ha riconosciuto, aveva uno sguardo smarrito, lontano, perso in altri mondi… non l'ho più visto…
Ciao Bambi, un abbraccio dal profondo del cuore…

"Bambi aveva un rapporto talmente viscerale con la sua chitarra da porla al centro della propria vita"

Bambi Fossati



Che NUDA sia...

Testo: **Giordano Casiraghi**

Abbiamo cominciato a conoscere i Garybaldi leggendo articoli o recensioni sui settimanali specializzati, come «Ciao 2001» e «Super Sound», punto di riferimento per tanti giovani che allora volevano avvicinarsi alla musica. Quello che immancabilmente colpiva era l'immagine di Bambi Fossati, chitarrista con la bandana colorata che serviva per tenere i capelli raccolti, oltreché per manifestare un'immagine che resterà scolpita. Chi ha avuto la fortuna di poterli vedere dal vivo racconta che si differenziavano dagli altri gruppi pop per una vena marcatamente rock blues, in antitesi con la profusione di tastiere che imperversava. Siamo a luglio 1972 quando i Garybaldi entrano in sala di incisione per la realizzazione dell'album. Pochi giorni e il prodotto è pronto, perché in quel periodo le case discografiche offrivano facili contratti a chiunque dimostrasse di avere delle idee da realizzare. Unica condizione: budget ridotti, quale costante per tutti, fatta eccezione per le poche formazioni che ambivano a varcare la soglia dei confini nazionali. Non era il caso loro, anche se una maggior attenzione in sala di registrazione non gli avrebbe fatto male e questo vale per tutte le formazioni in campo, che ricordiamo anche per la capacità di distinguersi l'una dall'altra per l'energia creativa, che andrà ad affievolirsi già nella seconda metà degli anni Settanta. L'album appare pungente e maestoso, a cominciare dalla copertina firmata dal già famoso fumettista Guido Crepax, con la sexy Bianca sdraiata in tutta la sua bellezza. All'ufficio artistico della CGD di Milano lavorava suo fratello Franco, che, dopo aver ascoltato la prova di stampa, capisce al volo che c'è terreno per esibire la carica erotica dello stile di Guido. NUDA diventa così la più bella copertina di tutto il Pop Prog Italiano. L'album si apre con *Maya desnuda*, che pone in primo piano la chitarra elettrica di Bambi, dove il testo invita esplicitamente al rapporto intimo. "*Vieni, su*", ripete Bambi alla voce, prima di lanciarsi in una sequenza di assoli. Efficace la sezione ritmica e di riempimento l'organo Hammond. Attenzione: assoli di chitarra mai banali o esagerati. Avrebbe potuto essere un album ben più caratterizzato dal suo virtuosismo, ma Bambi misura le dosi con sapienza. Così, dopo la brevissima *Decomposizione, preludio e pace*, intermezzo d'atmosfera con la chitarra che tratteggia mondi lontani, si passa a un'altra perla: *26 febbraio 1700*, che rimane una delle migliori canzoni di quel periodo, morbida e sognante ballata passata nelle poche trasmissioni radiofoniche dedicate ai giovani, come *Per voi giovani*. Invita al viaggio, verso il mare, verso una prospettiva di pace universale.

> "NUDA dei Garybaldi, dove spicca la chitarra appassionata di Bambi Fossati, è uno degli album iconici degli anni 70"

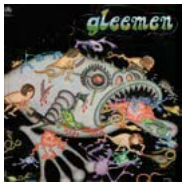
Bambi Fossati sul palco non si risparmiava mai.

Con *L'ultima graziosa* si fa più marcata l'impronta strumentale complessiva, con un intermezzo riservato a tastiere e pianoforte. Taglio decisamente prog con l'epica suite *Moretto da Brescia*, suddivisa in tre sezioni: *Goffredo*, *Il giardino del re* e *Dolce come sei tu*, dove al canto si cimenta **Maurizio Cassinelli**. Nella ballata conclusiva *Dolce come sei tu* alla voce torna Bambi. Bambi, Hendrix e i Garybaldi: mostrava insofferenza Bambi quando lo si paragonava a **Jimi Hendrix**. Certo che lo apprezzava, ma la sua era un'ammirazione che non ammetteva copiature. Mai Bambi ha ripetuto un assolo di Hendrix, né dal vivo, tantomeno su disco. Ne risulta un album dalle varie sfaccettature, dove convivono più stili, il rock blues all'inizio, una sorprendente canzone d'autore, le variazioni prog nella miglior tradizione pop rock di quegli anni straordinari. Di progetti a nome Garybaldi si torna a parlare solo a fine anni Ottanta. Ed è in quel periodo che inizia la nostra frequentazione. Per una strana coincidenza mi trovo a essere il loro produttore artistico. L'idea di valorizzare maggiormente la figura di Bambi si traduce nell'assegnare un nuovo nome alla formazione: **Bambi Fossati e Garybaldi**. Anche gli altri si dissero subito d'accordo, in particolare Cassinelli che è stato al suo fianco dai Gleemen fino alla morte di Bambi nel 2014. In quell'album omonimo, uscito nel 1990, con una grande noce in copertina, omaggio alla sua Liguria, la mano di Bambi è molto evidente, sia nei testi che nelle musiche. Il loro ritorno inaugura la ripresa di un certo interesse per le formazioni italiane degli anni Settanta. Ai Garybaldi, e a Bambi in particolare, la musica italiana ha il dovere di essere riconoscente.

Quella copertina "scandalosa"

Testo: **Fabrizio Pasini**

Pasini è un disegnatore italiano contemporaneo legato al fumetto erotico, più che adatto, quindi, a parlare di NUDA e di Crepax: "Se c'è una sensazione particolare che le nuove generazioni non hanno apprezzato appieno (in tempi all'insegna della velocità e della fruizione immediata) è la magia che costituiva la copertina del caro, vecchio (diciamo vintage, via) Lp. L'emozione del 33 giri e della sua cover hanno comunque segnato generazioni nei decenni scorsi, anche perché spesso e volentieri la copertina era un compendio del contenuto musicale, non solo un "ornamento visivo". Fruirne la visione in grande (rispetto alla copertina di un Cd) era un ulteriore viatico per immergersi nella musica di riferimento; in particolare ciò avveniva con alcune copertine prog, che erano dei veri e propri quadri d'autore (**Roger Dean** ne è stato di sicuro uno dei portavoce più illustri). Se all'argomento aggiungiamo il tema "pin-up", per me, che ne sono appassionato fruitore e disegnatore da tempo, è "carambola e filotto"! E in Italia, se parli di pin-up e sensualità disegnata, il pensiero non può che andare al maestro **Guido Crepax** (scomparso nel 2003): uno dei nomi più importanti per il costume, l'immaginario (e una certa iconografia), particolarmente negli anni 60/70. Celebre per la sua Valentina, Crepax aveva iniziato in realtà disegnando diverse copertine di dischi, passando dalla musica leggera italiana al jazz: da **Massimo Ranieri** a **Johnny Dorelli** fino a **Gerry Mulligan**, **Lee Konitz** e **Louis Armstrong** (per citarne solo alcuni). Illustrò anche libri musicali a carattere biografico per la Lato Side editori: **Genesis**, **Jim Morrison**, **PFM**, **Sinatra**. Non fu l'unico, naturalmente: **Andrea Pazienza** disegnò, tra gli altri, per la **PFM**, **Hugo Pratt** per **Sergio Endrigo** e **Paolo Conte**, senza dimenticare (ultimo ma non ultimo) **Tanino Liberatore** per **Frank Zappa**.



ASTROLABIO (1973) e GLEEMEN (1970).

Crepax disegnò NUDA, la sua cover più celebre, senza rendersi conto che sarebbe passata alla storia. E in effetti, a proposito di godibilità per gli occhi, la copertina era sorprendente già solo per il fatto che si apriva in tre parti, svelando una lunga, sinuosa e al contempo delicata e assolutamente non volgare, figura erotica distesa sul prato. In copertina c'è **Bianca**, forse il suo personaggio meno conosciuto e al tempo stesso il più trasgressivo ed erotico. Creata nel 1968, è stata, in un certo senso, la sua prima eroina spiccatamente erotica, più di **Valentina**, nata nel 1965 però in un fumetto (*Neutron*) in cui era quasi una comprimaria, anche se ancora oggi è una delle icone del fumetto italiano. Ma Bianca, se possibile, è più spudorata, masochista e, perché no?, ninfomane. Non per nulla nasce all'interno della rivista «Kent», tra le prime nel settore per soli uomini. Caratterizzate da una forte componente onirica e surreale, le sue avventure erano palesemente erotiche e piuttosto spinte, soprattutto se viste nel contesto sociale di quegli anni. Elementi fetish e sadomaso danno l'impronta al *corpus* (in tutti i sensi) erotico dell'opera. Due sono i momenti fondamentali per capire Bianca. Il primo è *La casa matta*, lunga storia kafkiana in cui è prigioniera dei suoi sogni, dove onirico e reale si mescolano, sconfinando oltre ogni limite possibile; la seconda si intitola *I viaggi di Bianca*. Leggendole scoprirete che sono graficamente senza tempo, anche per l'originale impaginazione delle vignette, autentico marchio di fabbrica dell'autore milanese.

Nella copertina del vinile Bianca viene raffigurata distesa come una naufraga (anche se non sembra essere a disagio)… sorta di Gulliver al femminile, attorniata da tanti animali della savana che si muovono e si arrampicano sul suo corpo nudo e sensuale.

Nel frattempo alcuni esserini (lillipuziani) si arrampicano sulle lunghe ciocche dei capelli neri e mentre scrutiamo e analizziamo la ricchezza dei dettagli dell'artwork, il maestro sembra volerci introdurre maliziosamente al primo brano del disco: *Maya desnuda*.

Il rimando all'opera di Francisco Goya è immediato, anche se, pur essendo entrambe due figure distese, la nostra Bianca è trasgressivamente più sfacciata nel mostrarci senza remore il suo "lato B".

Le note ruvide della chitarra di Bambi Fossati sembrano voler coniugare l'onirismo della psichedelia con la sensualità del lirismo hendrixiano in un mix che ben si abbina all'immagine… onirica e sensuale come Bianca. E con buona pace di chi magari penserebbe che prog e sexy non possano andare d'accordo perché troppo distanti tra loro. Eppure la chiave del prog è proprio quella di essere una musica senza confini, che sa inglobare elementi che altrimenti sarebbero improbabili se accostati tra loro.

E quindi perché non la sensualità?

Che poi di copertine con elementi di trasgressione o nudità alla fine ce ne sono anche nel prog in realtà, ma questa è un'altra storia… P

NUDA
Settembre 1972 – CGD FGL 5113

"Bambi" Pier Niccolò Fossati: chitarra elettrica, chitarra acustica, viola, voce
Lio Marchi: organo, pianoforte, Mellotron, oscillatore
Maurizio Cassinelli: batteria, timpani, percussioni, armonica, voce
Angelo Traverso: basso

Registrazione e missaggio: Milano Recording Studio, luglio 1972
Tecnico del suono: Franco Santamaria
Aiuto fonico: Lucio Fois
Direzione artistica: Garybaldi
Produzione: Ivo Gallegari
Grafica e illustrazione di copertina: Guido Crepax

LATO A
Maya desnuda – 6:08
Decomposizione, preludio e pace – 1:55
26 febbraio 1700 – 7:20
L'ultima graziosa – 5:22

LATO B
Moretto da Brescia:
A) *Goffredo (Introduzione)* – 6:15
B) *Il giardino del re (intermezzo)* – 9:16
C) *Dolce come sei tu (epilogo)* – 5:19

Label copy di NUDA.

I RAGAZZI DEL SOLE
COLLEZIONISTA ANTIQUARIO
ACQUISTA DISCHI IN VINILE 33-45 GIRI, FUMETTI, POSTER e RIVISTE MUSICALI:
BIG, CIAO AMICI, CIAO 2001, QUI GIOVANI.
ANCHE INTERE COLLEZIONI, MASSIMA VALUTAZIONE
CELL. 348 5818220

STONE MUSIC

LA COMMUNITY CON UN MILIONE DI APPASSIONATI DI MUSICA!

Stonemusic.it è il web-magazine connesso alle testate musicali di Sprea Editori: «Classic Rock», «Vinile» e «Prog». Ogni giorno tante news e articoli d'approfondimento per restare costantemente connessi con il mondo della musica italiana e internazionale!

CLASSIC ROCK | VINILE | PROG | POPULAR | STONE GUIDE | STONE ADVISOR | EVENTI | SHOP

ARTICOLI
NEWS

NOVITÀ! Da oggi nella sezione SHOP di Stonemusic.it potrai acquistare tutti i nostri prodotti: abbonamenti, arretrati, speciali, dischi e gadget!

Steve Hackett live

Il chitarrista inglese è ormai di casa in Italia con il suo "altisonante" tour, visto il nome utilizzato: Genesis Revisited. La scaletta è incentrata su SECONDS OUT ma non mancheranno tanti altri "classiconi". Sei le date tra fine luglio e inizio agosto: Firenze, piazza SS. Annunziata (25) – Udine, piazzale Castello (26) – Porto Recanati, arena Beniamino Gigli (28) – Terni, anfiteatro Romano (29) – Roma, auditorium Parco della Musica (30) – Taormina, teatro Antico (1).

CENTIPEDE

Il 30 settembre la Esoteric ristamperà SEPTOBER ENERGY del collettivo Centipede, formato nel 1970, che ha pubblicato l'album nel 1971 con la produzione di Robert Fripp. Tanti i musicisti coinvolti, tra cui Keith Tippett, Julie Tippett, Robert Wyatt, Ian McDonald, Elton Dean, John Marshall, Nick Evans, Mark Charig, Brian Godding, Roy Babbington, Karl Jenkins, Ian Carr, Jeff Clyne, Mike Patto, Zoot Money, Boz Burrell, Maggie Nichols ecc. Audio restaurato, libretto illustrato e note di Sid Smith. Il primo concerto di Centipede si tenne al Lyceum di Londra nel novembre 1970 e fu accolto con entusiasmo sia dalla critica che dagli appassionati (incluso Mike Oldfield). Nell'aprile 1971 il gruppo firmò un contratto con la Neon, l'etichetta progressiva in ambito RCA Records. L'album fu registrato ai Wessex Studios di Londra nel giugno 1971. Questa nuova edizione, rimasterizzata dai master tape originali, include un corposo libretto illustrato con le note di Sid Smith.

SEGUI IL CANALE SPOTIFY DI STONEMUSIC

(e inviaci la tua playlist rock! Le migliori verranno pubblicate tra le pagine di «Classic Rock»!)

Porretta Prog Festival 2022

Dal 5 al 7 agosto si terrà al Rufus Thomas Park di Porretta Terme (Bologna) la terza edizione del Porretta Prog Festival, curato dall'Arci Bologna. Dal comunicato stampa: "Sarà un appuntamento di assoluto rilievo per tutti gli appassionati del rock progressivo nelle sue diverse ramificazioni e variazioni. Del resto il Festival è ormai un evento atteso da un pubblico distribuito in tutta Italia, conosciuto, e seguito anche da cultori europei. Ospiti di questa edizione band e artisti che hanno segnato la storia della musica contemporanea e che sanno tenere vivo e propulsivo questo linguaggio musicale".

5: **Gong**. La formazione ruota intorno al polistrumentista **Kavus Torabi**, che ha raccolto l'eredità di Daevid Allen e ha dato alla luce due apprezzati album (THE UNIVERSE ALSO COLLAPSE e PULSING SIGNALS).

6: **North Sea Radio Orchestra**. Questo ensemble internazionale di dieci elementi, propone un omaggio a Robert Wyatt, presentando il FOLLY BOLOLEY (2019), comprendente le suite di ROCK BOTTOM. Lead singer sarà **Annie Barbazza**. Sul palco anche **John Greaves**, membro fondatore degli Henry Cow, lontano dalla musica commerciale, che è ancora un punto di riferimento della musica indipendente. Al Porretta Prog Festival si presenta accompagnato dalla voce di Annie Barbazza in un set di rara forza emotiva.

7: **Colosseum**. Il loro progressive attinge a piene mani dal jazz e dal blues. Dopo la morte di Jon Hiseman, fondatore della band, i Colosseum si presentano a Porretta con la stessa formazione che nel 2022 ha inciso l'album RESTORATION: **Clem Clempson** alla chitarra, **Mark Clarke** al basso, **Chris Farlowe** alla voce, **Malcom Mortimer** alla batteria (Gentle Giant), **Adrian Askew** alle tastiere e **Kim Nishikawara** al sax. Unica data italiana.

Info e prenotazioni:
iat@comune.altorenoterme.bo.it – tel. 0534 521103

Esoteric, Soft Machine, Keef Hartley, Stomu Yamashta

Fondata nel 2007 e gestita da Mark Powell, la Esoteric Recordings è la patria del progressive, della psichedelia e del classic rock. Le sue pubblicazioni, nella maggior parte ristampe di classici, sono finemente confezionate e rimasterizzate dalle migliori fonti possibili per garantire la massima qualità audio.

Soft Machine: BUNDLES (remastered & expanded 2Cd edition). Edizione ampliata e rimasterizzata del classico targato 1975, più un Cd aggiuntivo con la registrazione di un concerto a Nottingham, rimasterizzato dai nastri originali. L'artwork, restaurato, comprende anche un libretto illustrato con note accurate.

Keef Hartley Band: SINNIN' FOR YOU – THE ALBUMS 1969-1973 (7Cd box set). Antologia che celebra la musica di Keef Hartley, ex batterista di John Mayall. 67 brani inclusi originariamente negli album HALFBREED, THE BATTLE OF NORTH WEST SIX, THE TIME IS NEAR, OVERDOG, LITTLE BIG BAND, SEVENTY SECOND BRAVE, LANCASHIRE HUSTLER. Include 15 bonus track, tratte da rare registrazioni live e singoli, ovviamente rimasterizzate, e un libro illustrato.

Stomu Yamashta: SEASONS – THE ISLAND ALBUMS 1972-1976 (7Cd box set). Il primo cofanetto in assoluto che celebra il lavoro di Stomu Yamashta per la Island Records tra il 1972 e il 1976. L'artista giapponese negli anni 70 era piuttosto popolare in Italia, dove ha suonato con notevole successo. Cofanetto rimasterizzato che include gli album FLOATING MUSIC, THE MAN FROM THE EAST, FREEDOM IS FRIGHTENING, ONE BY ONE, RAINDOG, GO, GO… LIVE FROM PARIS.

NEL PROSSIMO NUMERO

YES 50TH

CLOSE TO THE EDGE

DEEP PURPLE

1968-1975

UNO

OLTRE GLI OSANNA

IL N° 44 SARÀ IN EDICOLA DAL 20 SETTEMBRE

PROG ITALIA

Prezzo di copertina 9.90€
www.stonemusic.it - prog@stonemusic.it

La Divisione Musica di Sprea edita anche:

CLASSIC ROCK • VINILE • STONE MUSIC

Brand Manager: Fabio Cormio

Realizzazione Editoriale della versione italiana a cura di:
Contents srls diretta da Francesco Coniglio
A cura di: Guido Bellachioma
Coordinamento: Paolo Carnelli
Supervisione: Marina Loreti
Progetto grafico: Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione : Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto
Collaboratori: Roberto Attanasio, Carmine Aymone, Alexandro Baldassarini, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Fabio Capuzzo, Giordano Casiraghi, Simone Cecchetti, Renzo Chiesa, Giovanni Coccia, Diego Coniglio, Fabio D'Emilio, Gianluca De Rossi, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Domenico di Bona, Federico Floresta, Nino Gatti / The Lunatics, Francesco Gazzara, Vincenzo Giorgio, Claudio Lodi, Giovanni Loria, Raimondo Luciani, Roberto Masotti, Simone Mazzilli, Giuliano Piccininno, Riccardo Piccirillo, Alberto Popolla, Lorenza "Pigliamosche" Ricci, Enrico Rolandi, Franco Vassia, Vito Vita, Giampiero Wallnofer

Sprea S.p.A.
Sede Legale: Via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) – Italia
PI 12770820152 - Iscrizione camera Commercio 00746350149

CDA:
Luca Sprea (Presidente), Alessandro Agnoli (Amministratore Delegato), Giulia Spreafico (Divisione digital), Stefano Pernarella (ADV & PR)

ADVERTISING, SPECIAL PROJECTS & EVENTS
Marketing & Business Development: Fabiano Magnani
Tel. 345 1475125 - fabianomagnani@sprea.it
Segreteria: Emanuela Mapelli - Tel. 02 92432244 - emanuelamapelli@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL
Sonia Lancellotti, Virgilio Cofano, Luca Majocchi: Tel. 02 92432295
distribuzione@sprea.it - 351 5582739

ABBONAMENTI E ARRETRATI
Abbonamenti: si sottoscrivono on-line su www.sprea.it/prog
abbonamenti@sprea.it
Tel: 02 87168197 (lun-ven / 9:00 -13:00 e 14:00 - 18:00)
Il prezzo dell'abbonamento è calcolato in modo etico perché sia un servizio utile e non in concorrenza sleale con la distribuzione in edicola.
Arretrati: si acquistano on-line su www.sprea.it/arretrati
Mail: abbonamenti@sprea.it
329 3922420

FOREIGN RIGHTS
Paolo Cionti: Tel. 02 92432252 - paolocionti@sprea.it

SERVIZI CENTRALIZZATI
Art director: Silvia Taietti
Grafici: Alessandro Bisquola, Nicole Bombelli, Tamara Bombelli, Nicolò Digiuni, Marcella Gavinelli, Luca Patrian
Coordinamento: Chiara Civilla, Tiziana Rosato, Roberta Tempesta, Silvia Vitali
Amministrazione: Erika Colombo (responsabile), Silvia Biolcati, Irene Citino, Desirée Conti, Sara Palestra - amministrazione@sprea.it
Ufficio Legale: Francesca Sigismondi

Prog, testata registrata al tribunale di Milano il 27/06/2005 con il numero 522.
ISSN: 2039-649X

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Distributore per l'Italia: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. – 20090 Segrate
Distributore per l'Estero: So.Di.P S.p.A. Via Bettola, 18 - 20092 Cinisello Balsamo (MI) Tel 02 66030400 - Fax 02 66030269 - sies@sodip.it

Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Via Tiberio Claudio Felice, 7, 84131 Salerno

Copyright: Sprea S.p.A.

Informativa su diritti e privacy
La Sprea S.p.A. è titolare esclusiva della testata Prog e di tutti i diritti di pubblicazione e di diffusione in Italia. L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a valutare - e se del caso regolare - le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 il Titolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale in Via Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). Per informazioni potete contattarci allo 02924321. La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.

Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

ESCLUSIVA SONY MUSIC STORE

ITALIAN PROG REWIND

I GRANDI CAPOLAVORI DEL PROGRESSIVE ROCK ITALIANO PER LA PRIMA VOLTA DISPONIBILI IN NUOVE EDIZIONI NUMERATE, COLORATE E SPLATTER IN ESCLUSIVA SU HTTPS://STORE.SONYMUSIC.IT/

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
ARBEIT MACHT FREI (1973)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
CAUTION RADIATION AREA (1974)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
CRAC! (1975)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ARCHIVIO DEL SUONO Prestige Remastered

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
MALEDETTI (1976)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL

ARTI + MESTIERI
GIRO DI VALZER PER DOMANI (1975)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL

BANCO DEL MUTUO SOCCORSO
BANCO DEL MUTUO SOCCORSO (1972)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ARCHIVIO DEL SUONO Prestige Remastered

DEMETRIO STRATOS
CANTARE LA VOCE (1978)
NUMBERED EDITION LP 180 GR. WHITE VINYL

PREMIATA FORNERIA MARCONI
STORIA DI UN MINUTO (1972)
NUMBERED EDITION LP SPLATTER VINYL
ARCHIVIO DEL SUONO Prestige Remastered

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
L'ABBATTIMENTO DELLO ZEPPELIN (1973)
NUMBERED EDITION 7" SINGLE YELLOW VINYL

AREA INTERNATIONAL POPULAR GROUP
L'INTERNAZIONALE (1974)
NUMBERED EDITION 7" SINGLE CLEAR VINYL

PREORDINA LE TUE COPIE ORA!

HTTPS://STORE.SONYMUSIC.IT/

SONY MUSIC

PROG ITALIA

LA GRAZIA OBLIQUA
SUL CONFINE...

Franco Battiato
secondo
Roberto Masotti

THE DEAR HUNTER
nuovo album

GARYBALDI
musica nuda

NUCLEUS BOOK

BIMESTRALE ▸ #43 ▸ € 9,90
9 771772 039649 369 20043
P.I. 20-07-22 ▸ AGOSTO-SETTEMBRE ★